

جاكوب كورك

اللغة في الأدب الحديث

العداثة والتجريب

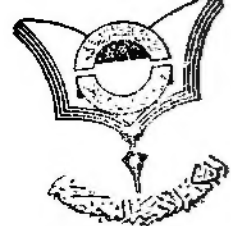


ترجمة

ليون يوسف وعزيز عصفور



دار المأمون







١٥١١٦ **الطفة في الادب**
الحديث

الحدأة والتجريب



دار المأمون



جاكوب كورك

اللغة في الأدب الحديث

الحدأة والتجريب

ترجمة

ليون يوسف وعزيز عمانونيل

دار المأمون للترجمة والنشر
بغداد - ١٩٨٩

**Language in Modern Literature
Innovation and Experiment**
Jacob Korg

**اللغة في الأدب الحديث
الحدائق والتجريب**
جلكوب كورك

دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والإعلام
حقوق الطبع والنشر محفوظة
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (.....) لسنة ١٩٨٩
توجه المراسلات إلى :
دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والإعلام
بغداد - الجمهورية العراقية
ص. ب. : ٨٠١٨
تلكس : ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة - بغداد
مترجم عن الانكليزية

المحتوى

٩	مقدمة المترجمين
١١	دراسات في الأدب والثقافة المعاصرة
١٣	المقدمة
٢١	الفصل الأول - البواعث التجريبية
٥٣	الفصل الثاني - نحو الواقعية
٦٠	كيرت رود شتاين
٧٠	هولم وباوند
٧٧	وليمز وكنكز
٨٤	العلم والمستقبلية
٩١	التعبير الرنان الخالي من العاصفة
٩٢	فن المصنقات في الأدب
١٠٧	الفصل الثالث - أفعال العقل
١١٤	نظرات جديدة إلى العقل : المستقبلية ، والسريالية والدارائية
١٢١	هولم وباوند
١٣٠	اليوت
١٣٤	جويس
١٥٣	الأساليب النفسانية
١٥٧	الفصل الرابع - الشكل واللغة
١٦٠	التأكيد الشكلي
١٦٦	التجزئة
١٧٢	الاشكال القياسية

١٨٠	الصيغ المقيدة
١٩٠	الصيغ المفتوحة

١٩٩ الفصل الخامس - التجريد في اللغة

٢٢٨ الفصل السادس - الصورة المجازية ومنابع أخرى

٢٢٩	الصور المجازية التنافرية
-----	-------	--------------------------

٢٣٨	الصور المجازية : الكلمة ما وراء اللغة
-----	-------	---------------------------------------

٢٤٧	المحاكاة التهكمية
-----	-------	-------------------

٢٥٢	الاستعارة والاقتباس
-----	-------	---------------------

٢٥٧	التجربة الطباعية
-----	-------	------------------

٢٦٩ الفصل السابع - لغة فنجانزويك

مقدمة المترجمين

لاريب أن القراء سيتفقون معنا على أن هذا الكتاب ليس مما قد الفوه من الكتب في الادب والنقد لما يحتويه من مواضيع ونظريات وافكار في اللغة والادب والفن وبعض العلوم الاخرى .

وهو ليس موجها الى القارئ الاعتيادي ، بل الى المختصين والمهتمين بالموضوعات والمذاهب اللغوية والادبية الحديثة . فالكتاب يتوقع من القارئ أن يكون ملماً بمعارف شتى من فلسفة وعلم النفس الى جانب التجديد والتجريب اللغوي في اعمال كثير من الكتاب الانكليز والامريكان الذين تناول اعمالهم التي يمكننا القول أن موضوعاتها ربما لم تطرق حتى الان بالعربية او انها قد طرقت حديثاً .

ويضم الكتاب نصوصاً ادبية بلغات مختلفة مثل اللاتينية والالمانية والفرنسية والايطالية الخ مما يزيد الكتاب صعوبة سواء اكان ذلك على صعيد الترجمة ام الاستيعاب .

ويتناول الكتاب بالنقد والتحليل اعمال كتاب محدثين من امثال جويس وباوند وكيرتروود شتاتين .. الخ الذين يجد حتى القراء والمختصون من ابناء جلدتهم صعوبات في ما كتبوه في النقد والتجريب . فان ما جاء به هؤلاء الكتاب من بدع والاعيب والغاز لغوية ، ناهيك عن القصائد الرمزية والتجريدية ، لتقف عائقا كبيراً امام المترجم والقارئ على حد سواء . وقد كانت بحق من الصعوبات الكبيرة التي واجهتنا في اثناء الترجمة ، مما اضطرنا ، والحالة هذه ، الى الابقاء على هذه النصوص كما هي خوفاً من المساس باصالتها وروحها التي تعتمل احياناً على الاصوات اللغوية او على اشكال وصور الكلمات او على التصميم الطباعي العام للنص في الصفحة ، او الاستعانة بخبرات بعض المختصين لترجمة بعضها الى العربية بهدف تقريب الصورة الى القارئ ، وهم

يستحقون منا كل حب وثناء وتقدير

ولسنا ندعي اننا قد بلغنا الغاية المنشودة في نقل هذا الاثر الخطير الى العربية . فحسبنا اننا قد اتخذنا الخطوة الاولى في هذا المسعى وهي مداولة متواضعة منا في سبيل رفد المكتبة العربية بهذا النوع من الكتب التي لاشك انها ستسهم اسهاماً فعالاً في تطوير الحركة الفكرية والنقدية في قطرنا الحبيب . والله الموفق .

المترجمان

دراسات في الأدب والثقافة المعاصرة

اللغة في الأدب الحديث

التجديد والتجريب

«اللغة في الأدب الحديث»، أول كتاب في سلسلة مهمة جديدة من الكتب التي تتناول دراسة مستفيضه للتجريب اللغوي في أعمال الكتاب المحدثين من الانكليز والامريكان .

لقد شهدت السنوات الواقعة بين عامي ١٩١٠ و ١٩٣٠ انتفاضة غير اعتيادية في لغة الأدب . فقد تحرر كثير من الكتاب من اللغة المقيدة لصيغة الرواية التقليدية ليسبروا اغوار افاق جديدة واسعة للتجربة اللغوية . ويلقي جاكوب كورغ الضوء على اهداف اغلب هؤلاء الكتاب مركزاً ، على نحو رئيس . في نخبة منهم ضمن المنظور الاوسع للفنانين التخطيطيين والكتاب الاوروبيين .

وتظهر هذه الدراسة التجديد والتجريب اللغوي والشذوذ عن القاعدة لدى العديد من الكتاب الكبار من امثال اليوت ، كيرترو دشتاين ، عزرا پاوند ، هولم ، كمنكز ووليم كارلوس وليمز . وثمة اشارة خاصة الى جويس ، حيث تؤخذ بنظر الاعتبار جميع رواياته الى جانب افراد فصل كامل لرواية فنجنزويك .

إن كتاب «اللغة في الأدب الحديث» يظهر لنا الأدب مساهماً فعلاً في الثورة الفكرية والفنية في القرن العشرين .

المقدمة

يتناول هذا الكتاب النظريه القائلة ان التجربة اللغوية عنصر مهم من عناصر الحداثة الادبية ولاريب في ان الكُتّاب العصريين لم يكونوا جميعاً محدثين في اللغة بل ان كثيراً منهم لم يكن لديهم رأي في هذا الشأن . ومع ذلك لم تعبر أي من الافكار والطرائق التي رافقت الادب الحديث عن الروح العصرية كما عبرت عنه معالجتها للغة . فالاشكال الجديدة والآراء الجديدة والتهجمات على التقليد كلها سمات تشترك فيها الحداثة مع الفترات الأخرى ولكن ليس هناك سابقة في الادب الانكليزى -أمريكي للحداثة المتطرفة الشاملة التي حاول الكتاب إحداثها في اداة التعبير الخاصة بهم بين حوالي عام ١٩١٠ ونشوب الحرب العالمية الثانية .

لقد كن التجريب اللفظي من الخصائص التي ميزت الافكار والمشاعر التي اثرت في الثقافة الغربية بصورة عامة في العقود الاولى من القرن العشرين فكل اشكال التعبير أصبحت تحت الاختبار ووضحت علاقة اللغة بالمنطق والواقعية فكرة اساسية في الدراسات التي تراوحت بين الفلسفة والانثروبولوجيا . واتفق الكتاب المحدثون في كل حقل على ان العمل الفني يجب ان يكون حواراً بين الفنان واداة التعبير الخاصة به . وأعلى البيان سييء الصيت الذي نشرته مجلة (ترانزشن) (Transition) في حزيران عام ١٩٢٩ عن حلول «ثورة الكلمة» مؤكدة ان استقلال الخيال الشعري يبرر انحراف الكتاب عن قيود الكتب المنهجية والقواعد . وقد واجه النقاد المعاصرون هذه العبارة البراقة التي اطلقتها (ترانزشن) بسخرية كبيرة ولكنها أصبحت مقبولة واكتسبت معنى أكثر شمولية مما حددته لها المجلة . فليس هناك شك الآن في أن ثورة قد حدثت . وان هذه الثورة هي بالدرجة الاساس ثورة اللفظة متجلية في الاستخدامات الجديدة للغة . ولكنها لم تكن على اية حال جهداً حثيثاً ومنسقاً . فالكتاب الذين عولت

عليهم في هذه الدراسة ، وهم (كيرتود شتاين) (Gertrude Stein) وتي . ي . هو لم (T-E - Hulme) عزرا باوند (Ezra Pound) ويندهام لويس (Wyn-dham Lewis) . س . اليوت (T.S.Eliot) جيمس جويس (James Joyce) ويليم كارلوس ويليمز (William Carlos Williams) اي . اي كمنكز (E.E. Cummings) لا يشكلون مجموعة متجانسة ولا يمكن معالجتهم بصورة جماعية لأن الاختلاف بينهم في الواقع ، مهم بقدر التشابه الذي يجمعهم . وقد توجع شعاع الثورة التي شاركوا فيها في اتجاهات عديدة مدعية للغة وظائف وامكانيات يمكن تصنيفها على انها كلاسيكية ، ورومانسية وموضوعية ، وذاتية ، وصورية ، وتجديدية . ويحدد هذا الموقف ، في معظم الاحيان شكل كتابي هذا . فلم أتعامل مع الكتاب بصفتهم اشخاصاً منفردين ولا مع كتب او قصائد برمتها ، فقد باتت هناك الكثير من التفسيرات من هذا النوع واني لمدين كثيراً ، كما سيوضح لاحقاً ، للتفسيرات والمحللين الذين سبقوني ، فبدلاً من ذلك كرست كل فصل او جزء ماعدا الفصل الاخير الذي يدور حول نقطة فنجنزويك (Finnegans Wake) لحدا تجريبي محدد : ولما كانت أغلب الأعمال وكذلك المؤلفون قد استخدموا مجموعة من هذه ، فان كل واحد منهم عولج وفق انسب مختلفة بصورة متكررة وماله صلة بفكرة مختلفة والتاثير الحاصل هو التكون المضطرب غير المتكرر الذي يمكن مقارنته مع كتاب براوننك Browning (الدائرة والكتاب) Ring and the Book او اللولب المزدوج Double Helix

ومن أجل المساعدة في إلقاء الضوء على موضوعي فقد حاولت الاستعانة بالتطورات المعاصرة في الحقول الاخرى من الفن والادب وفي لغات شتى . فلقد اقر منذ زمن بعيد بان هناك علاقة وطيدة بين الفنون الخطيطة وادب الفترة المعاصرة . لقد وطد الكتاب الامريكيون والانكليز صداقات مع الفنانين واشتغلوا معهم وانقابوا لهم وكان بعضهم فنانين ايضاً بيد ان طبيعة علاقتهم بالكتاب التجريبيين والاوربيين تبقى مسألة مثيرة للجدل . وكان أغلبهم معادين او غير ملتزمين بالجوانب الادبية لهذا النوع من الحركات من امثال الدادائية والمستقبلية والسريرية . وقد بات مؤرخو الاسب مترددين في الاعتراف بوجود تاثيرات ذات معنى في هذا المجال . ولكن (فورد مادوكس فورد) (Ford Madox Ford)

أحد تماسك الحداثة العائلية في العشرينات. وكتب قائلاً «هناك في كل أنحاء العالم الانكلوساكسوني باعث محدد وخلاف قائم متجانس بصورة جيدة ومثابه كثيراً للحركات العالمية الكبرى. وقد أتاح أوكتافيو باز (Octavio paz) في أولاد المستنقع (Children of the Mire) تصحيحاً طال إنتظاره للخط السائد في القاريخ الأدبي بظهوره وجوب اعتبار الكتاب الإنكليزي والأمريكيين مساهمين في تحول فردي معقد واسع المدى للفنون يضم الكثير من النقائص. ويقول أن الحداثة الإنكلو - أمريكية هي مرادف آخر للفن الطبيعي الأوروبي ولا يمثل الاثنان شيئاً واحداً ولكنهما يشتركان في اهتمامات فنية عدة بما في ذلك الصورة المجازية (imagery) بصفتها وسيلة للتوافق بين العقل والمادة ، والتفكير العقلاني وتأثير الحياة المدنية والتكنولوجيا على الوعي والأنواع الجديدة في التراكم والنطق مثل الكنائية والقياسية والفضائية ، ولم تكن الحداثة قضية موحدة بل حركة كما أطلق عليها فورد ونسب ريناتو بوجيو (Renato Poggioli) المواقف التي أضفاها إلى الحركات الطبيعية في تحليله الواضح ، لاسيما معاداة التقليد والمجازفة العدمية وتدمير الذات وقد لعبت جميعها أدوارها في تحفير التجربة اللفظية .

ولم توهف المرحلة الحالية بالثورة فقط وإنما بعهد الرعب ، ويراد بهذا المصطلح التخليك من شأن هذه الفترة . ولكن القيلس الجصالي للرعب قديم قدم أرسطو ، وهو من ناحية أخرى ، واحد من الاختراعات الحديثة . وقد كتب (ت سي اليوت في عام ١٩١٨ : إنه وجد (Tarr) لـ (وندهام لويس) و (عوليس) لـ (جيمس جويس) ، التي كان قد قرأ ثوراً جزءاً منها في مخطوط روايتين مرعبتين ، وأضاف : «هذا هو اختبار العمل الفني الجديد» فإذا لم يكن بمقدور العمل الفني أن يرعبنا فعلياً أن نترك أننا على خطأ أو أن حواسنا قد أصبحت بليدة وعلينا ، في هذه الحالة أن نجد الرعب في كل من (عطيل) و (لير) . وعلى أية حال ، فإن (اليوت) يعتقد ، بخلاف أرسطو ، بأن الفن خُلِقَ بأن يشير الفرع ويعزّزه لا أن يبده . أن المسرحيات المساوية الشكسبيرية تُخيفنا ، (أو يجب أن تخيفنا) لأنها تعرض مخاطر أخلاقية نحن ملزمون بالاقرار بوجودها لكن الأعمال العصرية ترسم صوراً للحياة تفوق أدراكنا للواقع . وهي لا تخضع

نفسها لحكمنا . وبدلاً من ذلك ، فالملاحظ الذي يقف امام لوحة دقيقة وجيدة التنسيق لـ(موندرين) (Mondrian) او لوحة غير محكمة لـ(كاندينسكي) (Kandinsky) يشعر بأنه هو ذاته يقاضى من قبل عقل ما مبهم او ممثل ما لعالم من القيم هو غريب عنها . وشأنه في هذا شأن (ليونتس) (Leontes) امام التمثال المزعوم لـ(هرميون) Hermione في (قصة الشتاء) (The Winter Tale) حيث يتسال : الايوبختي الحجر لكوني أكثر تحجراً منه، وقد تجسّد المدارك المتناهية في التطرف امام التعبير الواضح في الفن التخطيطي في العناصر غير التمثيلية ، اما في الادب الحديث فيتم التعبير عنها من خلال الانحراف عن الاسلوب التقليدي المميز .

وغالباً ما تنعت ثورة اللفظة بأنها هجوم على اللغة او محاولة لفك التماسك بيد ان المكونات الشريفة للحدائث بين الكتاب الانكسو- امريكيين وظفت في محاولة تضاهي ، في التحليل النهائي ، البحث عن مصادر تعبيرية جديدة وطرق جديدة لفهم العالم . ووصف كلودبرنارد (Clande Bernard) العالم الذي يجري التجارب العلمية بـ(القاضي الذي يختبر الطبيعة بينما يمكن اعتبار الكاتب التجريبي بالقاضي الذي يختبر اللغة، فهو يشومها ويفوض في مآلاتها لا لندميرها بل لتحقيق تفكيك الخلق الذي يطلق قوى جديدة من النطق واللفظ ويضع القواعد اللغوية المألوفة جانباً ويتوصل الى الاكتشاف الذي يعزوه (ميشيل فوكو) Michael Foucault الى الحضارة التي تعتق نفسها من انكسار المفاهيم التقليدية وتذكر انه في الامكان الاستغناء عنها، عندئذ تجد نفسها حيلة حقيقة ساطعة مفادها انه توجد هناك خلف انظمتها التلقائية أمور لها قدرة على الازعان للنظم وتخضع الى ترتيب معين غير قابل للوصف . وباختصار فالحقيقة هي ان النظام موجود . وبنفس الطريقة توغل الكتاب الثوريون الى اعماق التقاليد التي فرضها الزمن والمكان والعرف على اللغة في محاولة منهم لتحديد المعنى . وينسب (جون بريس) John Press في (الظل المرقط) The Chequered Shade الغموض الذي اكتنف الشعراء الانكليز بعد عام ١٩٣٠ الى الرغبة في تقليد عالمهم الذي كان خالياً من المعنى وقارنهم مع كتاب الجيسل الذي سبقهم الذين كانوا ياملون في صياغة موضوعاتهم في رؤى

تمسكة . وكان من شأن هذه النظرة أن تدهش القراء الأولين للادب التجريبي . ولكننا الآن ندرك أن الثورة الأدبية والتجريب اللغوي الذي أحاطها لم يكونا ولوجاً في الفوضى بل بحثاً عن مفاهيم بديلة للنظام .

وفي نعيه للعبث الذي يرافق مناقشة الحالة الفاسدة للغه ضمن اللغة نفسها قال كوليرج : « أن اغلالنا تصلصل حتى عندما نشككي منها » ، وأنني لأخشي أن تنطبق صورة (كوليرج) البلاغية هذه تماماً على المصطلح «تجريبي» كما يظهر في السياقات الأدبية حيث تستخدم هذه الكلمة عادة بضمن مفهوم نالقه غير مكترث وهو شيء جديد ، حتى في مصادر مثل المقدمة للأغاني الشعرية (Lyrical Ballads) . وغالباً ما أهمل هذا المفهوم بصفته أمراً غير محدد للهدف وسطحياً حتى من قبل النقاد الذين قاموا بتحليله في شيء من الدقة . فقد كرس (إيلور وينترن) Yvor Winters فصلاً من كتبه «البداية والانحطاط» primitiveness and Decadence لمناقشة الصيغ الشعرية التجريبية ولكنه استنتج أنها لم تكن ذات أهمية تذكر . ويقر (ريناتو بوجيولي) بأن باستطاعة التجريب الوصول إلى إنجازات ثابتة ولكنه يقلل من قيمتها ، محذراً من أن يدغ الواسائل التقنية قد تنتهي بالعقم وغالباً ما تكون ذات صلة باغراض فنية . ويؤكد أن التجربة ماهي الا تمهيد للخلق ، وليست معادلاً له ، وإن العمل المنجز . إذا كتب له النجاح استوعب التجارب التي دخلته وقد توضح النقطة التي أثارها (بوجيولي) السبب في أنني وجدت من الطبيعي أكثر أن أتناول في هذه الدراسة جوانب منفردة وذات تقنيات محددة . ولعل التجريب * لم يكن شرطاً كافياً للفن ولكنه غالباً ما عدّ حالة ضرورية من قبل المحدثين من أمثال (باوند) حيث يقول «أن الرغبة في التجريب غير كافية . ولكن عدم الرغبة فيه هي الموت بعينه» . واستخدم الكتاب المحدثون التجريب من أجل استغلال سلطان العلم والحفاظ على عصريتهم لكنه كان هناك اعتقاد سائد بأن الجمال يمكن أن يماثل البدعة . إن المبدأ القائل إن العمل الفني يجب أن يجسد بعض الاضافة في الادراك قديم . في

* التجريب : مصطلح في يدل على منهج يعينه في صياغة التجربة الفنية وهو يخص بنية الالفاظ واختيارها هنا . ولكن التجربة امر مشترك عند جميع الفنانين ولا يطلو أي عمل منها . لذا اقتضى التفريق بينهما في الاستخدام

الأقل قدم الرومانسية التي تفهم التجربة الجمالية على أنها احساس الاكتشاف أو التحول . وقد قال (اليوت) معبراً عن وجهه نظر تمثل الحدائق في الشعر انه «هناك دائماً تواصل لتجربة جديدة أو مفهوم جديد ما تواضع عليه الناس ، أو التعبير عن شيء خبرناه ولكن لانملك كلمات له مما يوسع وعينا ويهذب احساسنا، في الشعر . وبما أن الكتاب المحدثين قد أخذوا التجربة مأخذ الجد ، وكانت كما يعترف بوجوب واحد من المكونات التي لايمكن الاستغناء عنها للفكر التجريدي . وكما كانت ، من ناحية أخرى ، قد عانت من سوء السمعة ، فقد حاولت رد اعتبارها كمفهوم نقدي . ونك بتعريفها تعريفاً ضيقاً أكثر وخلق بعض التالف بين التجربة الفنية والعلمية .

ويرتبط بالجديد أو كل مايعتبر جديداً تناقض لا مفر منه . فبينما تعد البدعة من ناحية إحدى أهم الصفات الأدبية الشائعة ، إذ بالامكان اعتبار كل كلمة ذات معنى في عمل أدبي كلمة جديدة ولايمكن لها أن تفسر تفسيراً تاماً بواسطة التقليد لكنها تكتسب هوية جديدة في السياق الخاص بها ، مع ذلك ، فليس هناك ، في أغلب الظن ، أي استخدام خلاق للكلمات دون أن تكون لها سابقة . حتى التشويشات التي أتى بها (جويس) و (كمنجز) . ان اضطرابات كهذه للتقاليد الطباعية الاعتيادية مثل رموز الكتابة الصينية في كتابات (باوند) وكاليجرامز Calligrammes والتي تصاغ قصائدها على نحو يشبه مواضعها ، تعيدنا الى العمل الاسلي في الكتابة وهو رسم العلامات على السطوح . وتعد المحاكاة التهامية المستخدمة دون قصد هزلي لإظهار غموض اللغة ، كما سنرى ، أداة تعبر عن الحدائق بشكل مميز . إلا أن بعض تكرارات (هومروس) (Homer) سيئة الصيت ، لها هذا التأثير تماماً . فلا يمكن للمقدم والجديد الاستغناء عن بعضهما إذ تكاد تكون ثورات الادب دائماً ردود فعل ضد الماضي القريب بحثاً عن التقاليد المفقودة . وكما قال (نورثروب فراي) North-rop Fry «ان الاصلالة ترجع الى اصول الادب كما ان الراديكالية ترجع الى جذورها» .

ولذلك ولاغراض هذه الدراسة ، سوف افترض ان الجديد هو مايشعر به المرء جديداً حتى إذا وجب ان يفهم بضمن علاقته بالقديم

وانني مدين ، في المسرعات المختلفة لهـ فوريس بيـب ، و (فانس بروم) ، و (بوناچستر بيرغن) و (دونالد كارتيكاني) و (مايكل ماجي) و (نوم باسكال) وكذلك الى زوجتي سينثيا التي اسهمت في الكثير من العمل . ان اغلب بحثي اجري في المكتبة البريطانية وفي مكتبات مختلفة لجامعة واشنطن التي قدم موظفوها الكثير من الخدمات لي . واود ان اتقدم بالشكر الى (مجلة الادب الحديث) Journal of Modern Literature ومحررها (السيد بيـب) على سماحهم لي باحدى طبع المادة حول التجريب الادبي التي نشرت اصلاً هناك .

جلكوب كورغ

الفصل الاول

البواعث التجريبية

ولو انحصرت كتابتنا على الامر المفهومة فاعلمنا توسع حقل المعرفة ابداء.

سأؤجله.

Thoreau, Canto 90

لست متأكد تماماً مما إذا كان بالامكان ان تعزى ظاهرة متنوعة كظاهرة الثورة الادبية الانكلو - امريكية الى سبب واحد من الاسباب . ولكننا إذا بحثنا عن مصدر كامن ومفهوم لها ، فأنتني أرى أنه ينبغي إيجاده في الاقتناع الذي يشترك فيه الكتاب الثوريون مع فلاسفة المثالية الجديدة من أمثال (ف ، هـ . برادلي) F - H - Bradley و (هنري بيركسون) Henry Bergson و (إيرفست كاسيرير) Ernest Cassirer ومفاده أن الانسان وعالمه والواقع الذي يعيش فيه إنما هي ثمرة نشاطاته الفكرية الخاصة به الى حد كبير وان طبيعة تجربته تسيطر عليها بقوة المصادر التي يستخدمها لجعلها في متناول الوعي ، وان الثورة ضد التقليد الادبي ترتبط بصورة عامة بالمبدأ القائل إن الفن والأدب بل كل صيغ المعرفة والتعبير . تحتوي على طاقات خلاقة كبيرة لامناص لها من أن تتدخل في تركيب المادة التي تعالجها والتي ينبغي الا تترك تعمل في الظلام أو أن تقع فريسة لبواعث بالية .

إن فلسفه الاشكال الرمزية (philosophy of Symbolic Forms) - (كاسيرير) الذي كتبه في العشرينات وبذلك يعود للفترة (عوليس) او (الارض اليباب) هوبنثا به تصريح نظري جليل للمعتقدات التي كانت تفرض مسؤوليات جديدة على الادب يومذاك . ويفسر (كاسيرير) القوة المكونة الذاتية للتفكير وعلاقتها بالواقع الخارجي . قائلًا :

أن كل وظيفة امسية للروح البشرية لها هذه السمة الحاسمة ذات

الصلة بالمعرفة الإدراكية : فهي لا تقوم بمجرد الاستنساخ بل أنها تجسد إلى حد ما قوة خلاقة أصيلة . ولا تقوم بمجرد تفسير وجود الشيء تفسيراً سلبياً بل تحتوي على طاقة مستقلة للروح البشرية والتي يكتسب من خلالها الوجود البسيط للظاهرة معنى محدداً ومحتوى تصويرياً معيناً . وتصح هذه الظاهرة على الفن كما تصح على الإدراك وهي تصح على الأسطورة كما تصح على الدين فالكل يعيش في عوالم تصويرية معينة لا تعكس فقط الشيء المعروف بالملاحظة بل تفتحه طبقاً لمبدأ مستقل فكل واحدة من هذه الوظائف تخلق أشكالها الرمزية الخاصة بها .. إنها ليست شيئاً مختلفاً يتجلى فيها للروح البشرية واقع مستقل بل طرقاً نمضي فيها الروح قدماً باتجاه الموضوعية ، أي كشف الذات .

ويضع (كاسيرير) اللغة تماماً ضمن صيغ التعبير التي تشكل الحالة الانسانية :

«ليس أي من الإدراك . واللغة والأسطورة مجرد مرآة تعكس ببساطة صور المعطيات الداخلية / والخارجية وليست وسائل غير مهمة بل هي مصادر حقيقية للنور ومتطلبات أساسية للرؤية وينابيع للتكوين كله»

وغالباً ما ينظر إلى المدارك التي نعيش بضمنها خطأ على أنها وجود موضوعي بيد أن كاسيرير ، يقول :

«أنها عوالم تصويرية ينبغي إيجاد مبدئها وأصلها في خلق مستقل للروح : لأننا من خلالها فقط نرى ما نسميه الواقع ، وفيها فقط نمتلك هذا الواقع : فالحقيقة الموضوعية الاسمي المتاحة للروح تمثل في النهاية شكل نشاطها الخاص» .

وتعكس آراء (كاسيرير) هذه عملية العلمنة الواضحة جداً في التاريخ الثقافي في القريب فالنقل القائل بأن الله خلق العالم بكلمة منه قد استبدل بفكرة أن العالم

خلق بكلمات نطقها الانسان - وفي مقال سمي على نحو مميز بـ «الفنان الجاد» ونشر قبيل الحرب العالمية الثانية طالب (عزرا باوند) الذي هو اقل موضوعية من كل الكتاب الذين سنتناولهم «بأن يكون للفن قوة مهيمنة غير مرتبطة به عادة» وأضاف إن الفنون تتضمن شهادة وتعرض الطبيعة الداخلية وظروف الانسان لنا» . وفي مكان آخر قال «وبينما يتلقى الانسان الانطباعات بشكل عابر فإن في الامكان النظر اليه ايضاً على انه يوجه قوة مستفهمة ضد الظروف وعلى انه يعي بدلاً من مجرد التأمل والملاحظة . وعزا ناقد معاصر لـ (عوليس) اثنان من اسهامات (جويس) وهما نظريته الجمالية واسلوب تيار الوعي الى نفس الباعث . فيقول س . ل كولدبرك (S - L - Goldberg) «إن كلاً من النظرية والطريقة الفنية يشيران الى المفزى الرئيس للعمل ذاته وينبعان منه : اي نشاط الروح البشرية التي من خلالها تبحث الحياة باستمرار عن فهم ذاتها ومن ثم اعادة الخلق بعد الفهم .

ولابدو اللغة على أنها واسطه مشجعة لهذا النوع من التجديد لانها محافظة في جوهرها وهي تركيب مبني على الاجماع ونسيج تربطه مجموعة هائلة من الاتفاقات التاريخية والاجتماعية ولا تكاد تمتلك موضوعات الفنون الاخرى معنى فطرياً ، فالصبغ الذي في الانبوب والحجر في الصخرة الكبيرة يشكلان مواد محايدة الى درجة كبيرة باستطاعة الفنان السيطرة عليها سيطرة تامة بضمن حدود امكاناته المادية . ولكن للغة التزامات مقدمة على إمكاناتها الجمالية ، ولابد لها من ان تمثل او توضح شيئاً وأن تجسد شيئاً من فكرة تنظيمية معينة . فلا يمكن للبداع اللغوي ان تكون ذات معنى معين إلا إزاء خلفية الطبيعة المنظمة والمتوارثة للغة . ولا يمكن لنص ما ان يحدد عن التقاليد الخاصة السائدة للأسلوب المميز إلا عندما يسهم في مبدأ التقليد ذاته فقد كان معظم الكتاب التجريبيين ، رغم تطرفهم ، من التقليديين الذين فهموا هذه القيود وتوقعوا من الصيغ الجديدة التي استنبطوها ان تستمد أهميتها جزئياً من علاقتها القائمة . والانحرافات اللغوية هي انحرافات في العمق بشكل ثابت تشذ عن الاتفاقات التي تواضع عليها متكلمو لغة ما في الماضي والحاضر وتستبدلها عشوائياً باتفاقات جديدة يعرفها كاتب واحد . وعليه فالتوقع ان يكون الكتاب التجريبيون قد واجهوا مقاومة واستغراباً من معاصريهم . ولكن التفكير الحديث في اللغة وعلاقتها بالحضارة اثار شكوكاً جديدة عن التجريب اللغوي من وجهة نظر مختلفة . وقد حذر (روزالد

بارت (Ronald Barthes) (ميشيل فوكو) من أن اللغة ، شأنها شأن كل أدوات التعبير التي ذكرها (كاسيرير) تسيطر عليها قوى تنبع من أعماق التاريخ وهي تهدد الكاتب أكثر مما تخدمه فترغمه على الدخول في اتفاقات لارادية اعتبرها بنيامين لي وورف (Benjamin Lee Whorf) شروفاً مرتبطة باستخدام جميع اللغات ، وبذلك يغدو فريسة لقوتها الساحرة التي اعتبرها لودفيج فيتغنشتاين (Ludvig Wittgenstein) تهديداً للفلسفة . وقد يتوهم الكاتب أو المتكلم أنه هو الذي يستخدم الكلمات وليست الكلمات هي التي تستخدمه ، لكنه في الواقع أمام سور صيني من الأفكار الراسخة . وإن كانت غير شعورية ، تمتد في النحو والمفردات والممارسات البلاغية لأداته التعبيرية ويكون محفوظاً حقاً أن هو استطاع اختراق هذه الموروثات لبعض العناصر الخاصة بفردانيته . وقد أحس كل من استخدم اللغة استخداماً نقدياً بشيء من هذا القبول . وقد ينتج اللقاء بين أفكار الكاتب واللغة المتاحة له صداماً هداماً وخلاقاً في نفس الوقت ولكنه يجتمل أن يكون في أكثر الأحيان استسلاماً تغوص فيه أصالة الفكرة في الرمال المتحركة للاستخدام التقليدي فتصبح غير قابلة للتمييز عما قد سبق ذكره . فالكاتب كما يقول (بارت) يبحث عن انجاز أو تحقيق جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي بيد أن المجتمع يخذله وذلك بتحويله إلى كاهن يمارس طقساً لغوياً غير فعال .

والذي حفز الكتاب التجريبيين ليس غير الاحساس الحاد بالطغيان الذي مارسه اللغة التقليدية . وتنسجم بعض ابداعاتهم مع المبادئ التي طوّرها البنيويون فيما بعد ، حيث نجد كثيراً من التماثل بين نقدهم للمصطلح الأدبي التقليدي وقراءة البنيويين للتاريخ اللغوي . ومع ذلك فليس مدهشاً أن يكون هناك كذلك اختلاف كبير بين آراء الكتاب الانكلو - امريكيين في مستهل القرن ، ممن كانوا يعملون لإبطال تأثيرات الشعر الرومانسي والرواية الواقعية وآراء النقاد الفرنسيين بعد أربعين عاماً كانوا منشغلين فيها بصورة رئيسة بالتخصص الذي مرّ به الأدب الفرنسي منذ زمن مالارمي (Mallarme) ورامبو (Rimbaud) ورغم سخطهم العام على حالة اللغة فهناك مرحلة تفصل بينهم بالقدر الذي يجعل التفاعل بينهم غير ممكن وحسب ما جاء في تاريخ (فوكو) عن هيمنة اللغة غير الشرعية في (نظام الأشياء) The Order of Things .

فإن الكتاب الكلاسيكيين في القرن السابع عشر قبلوا اللغة وسيلة تعبيرية شفافة تقصع عن حقائق العالم ، حيث لم تكن هناك حاجة لأي منطق لظهور أوجه التشابه بين الكلمات ومذلولاتها ومع ذلك ففي الخمسين سنة التي شطرها بداية القرن التاسع عشر حدث تغيير قلب هذا الانسجام ويصفه (فوكو) بالصدع العظيم . وهو واحد من اكبر الحوادث في التاريخ الحضاري للعرب وقد تم استبدال الفرضية القائلة إن اللغة مرتبطة بالواقع الخارجي بفكرة أنها نظام تعززه العلاقات الداخلية التي هي في الاساس داتية الهدف اكثر منها تمثيلية . ومن بين الذين كانوا مسؤولين بالدرجة الاولى عن هذا التغيير (مالارميه) والشعراء الرمزيون وعلماء اللغة في القرن التاسع عشر ممن كان لعملهم تأثير على اظهار أن اللغة تعمل وفق مبادي لا تمت بصلة الى المقاصد البشرية . ويقول (فوكو) «بدأت اللغة منذ القرن التاسع عشر تنطوي على نفسها لتحصل على كتابتها الخاصة بها لتضمن لنفسها تاريخاً وموضوعية وقوانين خاصة بها . والوضع الحالي ، في رأيه ، يشبه شخصاً يلتحىء الى الخواص الرسمية للغة كمصدر للنظام وذلك لعدم تأكده من هويته وادراكه الجديد لوجود مناطق لا يمكن اختراقها بواسطة المعرفة التي يمتلكها عن نفسه وعن عالمه الخارجي . وبدون وعي منه يتقبل الاصناف اللغوية ممثلة لأفكاره ونشاطاته ويبدأ بالتسليم باستقلالية هذه الاشكال ويصبح ذرة لارضاء لها في حقل الطاقات اللغوية الغربية .

وكان لـ (باوند) و (اليوت) ومعاصريهم معاناة مماثلة الى حد كبير لتشخيص (فوكو) لمرض اللغة في الفكر ، مما تدمروا اثناء الحرب العالمية الاولى وبعدها من أن المصطلح الادبي للماضي القريب قد فقد طاقته الدلالية . ومع ذلك فإنهم لم يعزوا هذا التغيير الحضاري العميق لـ (فوكو) بل الى إخفاق اللغة في استيعاب التطورات المتحققة في حقل المعرفة . ووجدوا أن القواعد والمفردات التقليدية توجي بخفاء الى الافتراضات عن الزمن ، والفضاء ، والمادة ، والبداهة ، والعقل ، والنفس ومفاهيم بدائية أخرى كانت في طريقها لان تصبح بالية . وقامت الصحافة والادب الشعبي بترويج معجم لعوي هزيل يقتصر على التعبير عن آراء بسيطة شائعة من خلال العبارات المطروقة والمبتدلة جاعلة الوسائل البلاغية مثيرة . ولم تكن للأشكال اللغوية المتداولة إلا مصادر قليلة للتعبير عن مهم ناقد لطبيعة الحقيقة الخارجية التي كان يكشفها

العالم ، وتجارب عصر الماكينة سواء كانت تعبر عن الاحساس بالقوة الذي امتدحه المستقبلون او الضجر والملل في قصائد (اليوت) عن الحياة في المدينة . ولم تكفي هذه الاشكال للتعبير عن العمليات السايكولوجية اللاعقلانية وتداخل التناقض الظاهري للموضوع والشئ الذي يحدث في عملية الادراك او حالات العقل التي تخفق في التطابق مع الانماط المعترف بها للعوي .

الا ان وجود التجريب اللعوي بالذات يؤكد اختلافاً آخر أكثر عمقاً من تحليل (فوكو) لحالة اللغة . فالبنويون مجتمعين يفترضون ان ابعاد اللغة المهمة والوحيدة هي تلك التي تحمل طابعاً اجتماعياً ، إنهم يصرفون النظر عن أهمية (اللهجة الفردية) idiolect وضمنياً أيضاً عن التحولات الجذرية لوظيفة الاتصال ، بيد انهم يتفقون ، من حيث المبدأ ، مع مذهب اليه كاسيرير من ان اللغة تأتي ضمن المرتبة الاولى لعوامل تحقيق الذات البشرية . وحسب وجهة نظر فوكو فإن الوسط اللغوي المستقل الذي تبنته الحركة الرمزية كان عملاً عقيماً لا يخدم إلا ذاته ويشبه الایماء في الفضاء الخالي وكان احد اهم مصادر الاغتراب في اللغة . ولكن الكتاب الانكلو - امريكيين احسوبان الرمزية اتاحت للكاتب الحرية لأن يستتبط ويحسد في عمله نظاماً لغوية قادرة على اراحة النظام الذي تارضه اللغة التقليدية . شعروا بأنها مكنت الادب من أن يصبح تعبيراً عن عقل الكاتب بدلاً من أن يكون انعكاساً شاحباً للواقع وأن يصبح للأسلوب الادبي المميز القدرة على ان يبعث عن قوى تمثيلية وأن يتصل بالخبرة التجريبية مرة أخرى . وفي مقال يصف نوايا المحدثين الفرنسيين الذين كان عدد منهم متأرا اعجاب التجريبيين ، اجمل (رونالد بارث) الاهداف التي تتطابق مع نوع الكتابة التي كانت الحركة التجريبية ككل تلمح الى تحقيقها . ويتصل هذا النوع من الكتابة من "آراءات الاجتماعية ، مستعيدة وظيفتها الالية التي كانت تمتلكها في الفترة الكلاسيكية ومن ثم تصبح مادة مستقلة باستطاعتها السولوج في معالجات دقيقة وهادئة . وهي لاتعبر عن فلسفة جوهرية كما فعل الادب في الازمنة الكلاسيكية بل عن وضع جديد للكاتب بالطريقة التي ينوجد فيها الصمت في الوجود ويستخدم (بارث) تشبيهاً غالباً ما استخدمه (عزرا باوند) عندما يقول ان اللغة تلطخ بالتقليد وذلك بتحقيق حالة نقية من المعادلة في علاقتها مع المشاعر الدفينة للانسان . وعندما يحدث ذلك «ينكشف مُشكّل الجنس البشري ويعرض دون تعقيد ويصبح

الكاتب أميناً دون رجعة . ولم يستوعب الكتاب الثوريون هذه الامانة لمفهوم (بارث) «درجة الصفر» باستثناء كيرتروود شتاين حيث تكتسب الكلمات أهمية بتجربتها بقدر الامكان عن المعنى ، وكان هذا تطوراً حدث في الفترة ما بعد الحداثة ، عصر (بيكت) ، Beckett (ايونسكو) ، (بيتس) .

اما المحدثون انفسهم فكانوا يسيرون في اتجاه آخر ، نحو لغة (باوند) «المشحونة بالمعنى الى الحد الاقصى الممكن» . وليس عدلهم بغريب على المذهب الانساني ، ولكنه غريب على الشعر ، على حد قول (بارتز) ويجده مذهباً انسانياً متجداً مع ذلك ، فأنه عندما ينبذ الاسناد ويحاول جاهداً ابراز المعنى من خلال خواصه الشكلية ، فهو يقدم بوضوح نظيراً للحياة والصمت اللذين يثني عليهما (بليرتس) كونهما خواص كثرية واعية كل الوعي لموقعها

ويدرك (فوكو) أن الجهد المبذول لاكتشاف الحقائق التي تكمن وراء واجهة اللغة باتت مستمرة في الاونة الاخيرة ويحدد موقعها في الكتابة التفسيرية التي تأخذ على عاتقها مهمة تشويش الكلمات التي تنطقها ، ونبذ التقاليد النحوية لتفكيرنا وتبديد الاساطير التي تبعث الحياة في كلماتنا جاعلة عنصر الصمت الذي يشتمل عليه كل الحديث مسموعاً وممعماً بالموضوعاء مرة أخرى . وقد حقق الكتاب الثوريون برنامجاً من هذا النوع في الادب نفسه ، كاشفين التقاليد الجامدة للعقل والصمت الخادع الذي يتحدث عنه (فوكو) عن طريق افراغ الكلمات خارج قوالبها واعادة تجميعها في تراكيب جديدة ولاغراض جديدة . لقد حاول تجنب ما يدعوه (فوكو) «فخ فقه اللغة» وذلك بوضع القواعد التقليدية الشائعة جانباً واستنباط أخرى جديدة تلائم الادراك الفردي او العصري حسب الروح التعبيرية لقولة بليك (Blake) «علي أن اخلق نظاماً أو أن يستعبدني نظام شخص آخر» . ولم تكن التجديدات التي أتوا بها مجرد مجازفات اسلوبية بل انحرافات غيرت الوعي وذلك بتغيير الأسس النحوية والتركييبية والمعجمية للغة والمقدمات المحسدة فيها .

واشتمل تجديد المصطلح الأدبي الذي التزموا به على باعثن مستقلين وان كانا متصلين . وكما سنرى فإن معظم طاقتهم الابداعية ذهبت في البداية باتجاه استنباط طرق من اجل وضع اللغة في علاقة مباشرة ومكتشوفة مع الظواهر الخارجية بحيث تحقق الوضوح والدقة الموجودين في نماذج مثل قصائد (H. D. - Hilda)

(Doolittle) و«أهالي دبلن» - (جويس) ولكن من خلال التقصي عن الطرائق الفنية المنبعثة عن جهود من هذا النوع فإنه تم صرف النظر عن الاتهام في الواقع من خلال إدراك أن لغة الشعروالادب لم تكن مجرد تسجيل للواقع بل واسطة جوهرية . على حد تعبير (جيرالد برنز) (Gerard Bruns) فادوة على التوليد أكثر من مجرد عملية عكس المعنى وادى ذلك إلى مفهوم العمل المستقل أو الفضاء اللفظي الخالي من المستويات المرجعية حيث تكون اللغة حرة في توظيف طاقاتها الموروثة فيها وينصح باوند . «قدم ولا تمثل» . ولكن إزاء هذا الطلب للبداهة فقد كان للموضوع الخارجي حق ان يصبح أكثر من مجرد كونه دلاليًا ، وأما الشيء المقدم فلم يكن الا القصيدة نفسها . وكما سنرى فإن هذا التبدل حدث أثناء تطور الكثير من التجريبيين الذين أعادوا تاريخ (فوكو) بسبب التبدل الحاصل في استخدام اللغة للوظائف من التمثيلية الى وظائف ذاتية الهدف . ولم تحل الأولى محل الثانية . ولكنها شكلت تأثيراً قوياً على الشعر الحديث ويمكن تلخيصها جنباً لجنب في النظريات والنصوص الأدبية للتجريبيين ، متكاملتين متكاملتين .

وكان التقليد المحسن الهدف الاصلي لكل من (كيرتروود شتاين) ومجموعة الكتاب الشباب الذين التفوا حول تي . اي (هولم) ، و (عزرا باوند) في لندن في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى والذين ينبغي ان نجد بينهم جذور التصويرية أولاً ثم الثورة الادبية العامة . وقد قصدوا الى استعادة شيء من التمثيلية الشفافة التي يصفها (فوكو) بأنها سمة لغة القرن السابع عشر التي كانت فيها علاقة الكلمة بالشيء من الوضوح بمكان بحيث كان في امكان احدهما أن تكون بديلاً عن الاخرى وكان ممكناً اعتبار ترتيب الكلمات معادلاً لترتيب الاشياء . وقد استحوذ على التصويرية في مراحلها الاولى حلم عن لغة مكبلة بالواقع الى حد تلبي معه حاجات الحداث وتتحمل التحصيل العلمي . ويتمثل في (باوند) هذه الخاصية ايما تمثيل عندما يدعو الى الدقة والضبط والمحسوسية (Concreteness) كما جاء في تصريحه عام ١٩١٢ عن التصويرية في مجلة الشعر . وعندما ما يجادل في مقال له بعنوان «كيف نقرأ» نشر في عام ١٩٢٩ بأن الكاتب يؤدي خدمة للدولة بالحفاظ على سلامة اللغة أداة للايديولوجية والتشريع فإنه يوضح أن ما يقصده هو الوظيفة المرجعية للغة لانه يشخص «الجوهر ذاته» لعمل الكاتب بأنه «تطبيق الكلمة على الشيء» . ويعلن ان آلة الفكر الفردي

والاجتماعي برمتها والنظام تعتمد على وضوح هذه العلاقة .

ولكن التسمية وحدها على اية حال لا تستطيع فهم واقع شيء ما . بل تثبته بضمائر فضاء اللغة التقليدية عن طريق مناهذ الادراك . وعلى الكاتب ان يلجأ الى الانحرافات عن اللغة التقليدية من اجل اكتشاف الصيغ اللفظية التي بلغت من التمثيلية حتى تصبح معه ، على نحو حتمي متماثلة مع مدلولاتها في انتلاف محدد وجلي . وغالباً ما يتحدث منظرو هذه الصيغة الراديكالية للمحاكاة عن الشيء وهو يقصص عن ذاته من خلال الكلمات ، ولكنه من الواضح ان هذه العبارات ليست الامجازات وانه مهما كان الشيء المدرك فلا بد له من أن يخاطب وعياً مدركاً . وليس الشاعر غائباً ، كما يقال عنه أحياناً على سبيل المجاز ولكنه مستغرق في عملية انتباه متكاملة لدرجة ان شعوره بالشيء يملأ ذهنه ، مسيطراً على استخدامه للغة ومنهجها جانباً طرائق التمثيل التقليدية المألوفة .

وما المصياغات النقدية البارزة الأربع في الفترة الحديثة إلا جهود من اجل تشخيص هذه العلاقة وتحديد وسيلة التعبير عنها ، وجميعها مبنية على الاقتناع التقليدي بأن اللغة والعقل والواقع تشترك في طبيعة واحدة وهي بذلك تستطيع ان تشترك في مهمة اظهار الاشياء المدركة . ويأتي في مقدمة هذه المفاهيم النقدية ، مفهوم البنية المميزة (inscape) لهوبكنز (Hopkins) الذي لم يحدد بوضوح في اي مكان ، الا انه يحتوي على فردانية الشيء ، جذباً الى جنب مع ادراك مصاحب لنمط التنظيم وشكله . وتعرض «الصورة الذهنية» لـ (باوند) ، «مركباً عاطفياً وذهنياً في لحظة من الزمن» . وهو عرض ملموس لشيء خارجي يحدد شعوراً به وليس مجرد وصف له . وبعد «الظهور الخارق» epiphany لـ (جويس) ذاتية مشرقه يكتسبها شي ما عندما تتجلى للادراك خصوصيته والتركيب الذي تمنحه تلك الخصوصية إن التأليفات القصيرة التي سماها (جويس) الظواهر الخارقة هي ترجمات موضوعية محكمة لمشاهد لاتأتي لغتها بشيء اكثر من السماح للشيء بأن يقصص عن ذاته واخيراً . فإن المعادل الموضوعي لـ (اليوت) يعامل معاملة البديل لعواطف معينة . وفي الوقت الذي لاتكون فيه هذه المصطلحات والعرائق التي تشير اليها متطابقة مع بعضها مع أن النقد استخدموها وكأنها مترادفة فانها جميعاً تؤكد أنه لا يمكن للواقع ان يبرز المعنى إلا من خلال الوعي ، وأن الوعي لا يستطيع ايجاد المعنى إلا في الواقع . ان الفكرة

العامية فكرة تقليدية ، بيد ان المذاهب المرتبطة بالمجازات الاربعة الحديثة توضح ان اللحظات المعنية لهذا التبادل لا يمكن التعبير عنها بدقة إلا بالوسائل التي تتجنب الصياغات التقليدية .

وفي محاولة لتلمس الحقيقة بصورة اكثر مباشرة لحا الكتاب الثوريون في بعض الاحيان الى طريق لقامة حضور ملموس اكثر مما هو رمزي ، كما هو الحال في فن الطباعة التمثيلي لـ (كمنكز) والنسخ المتباينة للملصقات والاحرف الصينية التي وجدت طي الاناشيد (Cantos) والآثار الطباعية الاخرى التي كانت شائعة في الشعر الملموس . وتجذب هذه الوسائل دائماً الانتباه الى ذاتها كواسطة للدلالة اكثر من اثارها الانتباه الى مدلولاتها وهذا تناقض يلائم دائماً الطبيعة التي هي ذاتية الوعي والاكتشاف . فاللغة التي تبدر من ناحية انها تفرق الفضاء من حولنا محددة كل عنصر في البيئة هي متضمنة كذلك في اقطاب متباينة كالمحكي والتجريدي والحرفي والالي والعاطفي . وتدرك انها لا تستطيع فعلياً بلوغ اي من النهايات القصوى في وضع خالص . ولكن في الوقت الذي نقرب اكثر باتجاه اي منها فإنه غالباً ما يكون هناك احساس بالتوتر الذي تحدثه النهاية الاخرى . وهناك احتمال بأن يجعلنا الوصف الموضوعي الخاص نشعر أن غياب العاطفة والتفاهة ، مثلما لاحظت (كيرتود شتاين) ، قوة خفية لابقاظ الاحتياطي الكامن من المعنى في الكلمات . وكان بإمكانها ان تصرح ، في شيء من التبرير بأن في (A rose is a rose is a rose) فإن (rose) ازهرت اخيراً مرة اخرى . وأشار (ويليام كارلوس ويليمز) إلى أن جملة اخرى لها وهي : «المظاريف قد علقت بأشجار الفاكهة جميعها» جعلت المظاريف واشجار الفاكهة مرئية تعاماً .

وفي الوقت الذي كانت فيه فكرة الاستقلال الذاتي في الادب متاحة للجمهور الناطق بالانكليزية منذ عام (١٨٩٩) في «الحركة الرمزية في الادب» لارثر سيمونز (Arthur Symons) فإنه يبدو ان النقلة الحاسمة الاولى لذلك الاتجاه قد اثارها ظهور اللوحات الفنية التجريدية غير التقليدية واعمال النحت في السنوات التي سبقت الحرب بقليل ويبدو ان هذه الحركة قابلة للتشخيص ولاسيما مع تحول (باوند) من التصويرية الى الحركة الدوامية (Vorticism) في عام (١٩١٤) . ففي المقال المرسوم «الفنان الجاد» الذي ظهر في مجلة (The Egoist) في اواخر عام ١٩١٣ . يتحدث (باوند) عن الادب

وكانه يشترك في الكثير من القيم العلمية ، ويؤكد على الدقة والاتصال والتعبير . ولكنه في المقال المهم والمرسوم بـ «الحركة الدوامية» الذي نشر في ايلول عام (١٩١٤) يحول نموذج من العلم الى الفنون الجديدة لكل من (بيكاسو) و (أشنتاين) و (لودير - برزسكا) . ويتحدث فيه عن الفن «كترتيب للمستويات» او «تنظيم للصيغ» ويقارن الصورة الشعرية بالمعادلة القريبية على اساس انها تمثل القدرة على تحديد المشاعر الكونية بنفس الطريقة التي توضح بها المعادلة الاشكال الهندسية الكونية دون ان تحدد نفسها بعضمون معين . وكان في مقدور ابي . ام فورستر (E - M - Forster) بحلول عام ١٩٢٥ تفسير طريقة العمل الذاتي المستقل ببساطة وصراحة لامثيل لهما وكأنه ماكان ينبغي توقع تناقض ما . وقد ذهب إلى أن مجهولية المؤلف كانت ذات فائدة للمخلق الأدبي لأنها جعلت من القصيدة أكثر استقلالية محررة ايها من شخصية المؤلف ووظيفة ايصال المعلومات . وقال ان «المعلومات صحيحة إذا كانت دقيقة . ان القصيدة لا تنشر إلا الى ذاتها . فالمعلومات نسبية والقصيدة مطلقة» . إن البواعث التي جاءت فيما بعد تأخذ مكانها جنباً الى جنب مع المرجعية التي كان (باوند) قد دافع عنها في مرحلته التصويرية في رسالة موجهة الى آيرس باري (Iris Barry) في عام ١٩١٦ يقول فيها : «مجل من الشعر» يمكن تقسيمه الى شيئين ينبغي لنا ان نجعلهما ثلاثة وهي : او «الايجاز» ، او الوضوح والاقتصاد ، ثانياً «الحاجة الحقيقية لخلق وتركيب شـ .» وهذا يمثل المظهر الشكلي للقصيدة كعمل مستقل ، وثالثاً تقديم صور لأشياء ملموسة تثير مشاعر القارئ او القمائل .

ويتم توضيح هذا الانتقال من المحاكاة المتطرفة الى الاستقلال النسبي واثر هذا التغيير على وظيفة اللغة في شيء من الوضوح في فن الشعراء (جرارد مانلي هوبكنز) الذي يعتبر من اهم الرواد التجريبيين الاتكليزي ، [هناك تجريبيان اخران فقط وهما (براونك) و (لويس كارول)] وكان من الطبيعي ان يعد (هوبكنز) الشعر تمثلياً لأنه كان يؤمن باستمرارية الفكرة والمادة ، الخارجية والداخلية ، واللغة والواقع . وتستند ابداعات (هوبكنز) الشعرية ، كما هو الحال مع شعره بصورة عامة الى الاقتناع بأن الوجود والفكرة تحرك فيهما الحياة القدرة الإلهية . ويأثر «الكينونة والمعرفة او الوجود والفكرة صنوان» وان «كل الكلمات إما أن تعني أشياء او أن لها علاقة بالأشياء» . ويعد أسهامه في الطرائق الفنية للمحاكاة المتطرفة والبيئة

المميزة ، والتي تضمنت إدراك الشيء كمتغير بارز للنمط العام ، شكلاً أكثر جوهرية من المفهوم (الهوبكنزي) للقافية والتي تعرّف الجمال برابطة التشابه والاختلاف . ففيمّا يتصل بالبيئة المميزة ينبغي للشيء أن يتضمن إحساساً ودياً بقرادنيته ، بالنظر إليه على أنه تجسيم علمي دقيق لتصميم عام . وكذلك فإن اللغة التي تسعى إلى إتاحة الأساليب المميزة وتصبح ذاتها فردية ، مميزة ، أو تميل إلى الغرابية ، كما أقر بذلك (هوبكنز) .

ولكن الانماط الصوتية والشكلية التي طورها (هوبكنز) بكثافته لالتقاط البيئة المميزة تظهر «دكيان» القصيدة جاعلة منها تمثيلاً أقل منها شيئاً مناسباً للاستجابة الجمالية التي سماها بـ «السعادة التأملية» . وتصبح المحاكاة نظيراً للواقع لا لأنها تحاكي شيئاً ما ، بل لأنها تكتسب بيئة مميزة خاصة بها وفردانية قائمة بذاتها تميزها عن الحقائق الأخرى . واحدى نتائج هذا هي أن كلمات (هوبكنز) ، على الرغم من كونها مستعارة من الرصيد العام ، تتخلّ عن جزء لا يستهان به من قوتها المرجعية حالماً تصبح أجزاء من نتاج فريد ذي معنى فريد . والنتيجة الأخرى هي أن شخوصه ، بدلاً من أن تظهر نفسها بحيوية كما تفعل في شعر المحاكاة الجاد ، تبدو أنها مقيدة في اللغة ومُحتجبة وراء تصميم رائع من الانماط والمعاني المتعددة . وتعيق التراكيب الكثيفة للتأثيرات الفنية ذاتها بدلاً من تحديد شخوصها في قصائد هوبكنز حول العوسق ، وفيلكس راندل ، الجندي ذو السترة الحمراء والطفل البوقي في تناوله الأول . فالتأكيد يتم على الشكل والنمط ليس كوسائل للاتصال بل «كقيم جمالية» بعد ذاتها مشتملة على مجموعة من المشاعر تختلف عن تلك التي تشتمل عليها المحاكاة ، متناقضة معها . إن تشابه الشعر مع الواقع مبنئ لا على الامكانية الضعيفة التي قد تمتلكها الكلمات لمحاكاة الأشياء مباشرة بل على خاصية تستطيع اللغة انجازها بصورة رائعة وعلى الفردانية النمطية المنظمة أو على البيئة المميزة .

وخلال فترة الحرب العالمية الأولى، أوحى المحاكاة المتطرفة وعلاقة الكلمة بالشيء لـ (كيرتود شتاين) ايجاد الكلمات من شأنها أن تجعل الأشياء شبيهة بذاتها ، وبقيت باعثاً تجريبياً بارزاً . ولكنها أصبحت أقل أهمية من علاقة القصيدة ككل بحالة الأشياء الذاتية التكوين ، المستقلة ، والحالة ذاتية الهدف للأشياء التي نسميها واقعاً . وقال (ويليام كارلوس ويليامز) «ليس الواقعية بل الواقع ذاته . فالشعر يتوق لا إلى حالة الموسيقى ، بل بتحديد أكثر ، إلى حالة التكميلية في الرسم التي يعاد

فيها تكوين الاشكال المأخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام والادراك .
ويعد تطور التكعيبية مثلاً كلاسيكياً يوضح النتائج الثورية للتمثيل المتطرف . وقد
جسدت ، في مرحلتها الاولى «التحليلية» التي غالباً ماتت عنى الى الفترة بين عام ١٩٠٧ -
١٩١٢ عندما قام جورج براك (George Brague) و (بيكاسو) بتطوير الاسلوب
الجديد ، الشعور بأن الكون المرئي مامو الا تجريد لكن مكثف مطرد او غسابة من
العمليات المتشابهة كما تصوره وابتهد (Whitehead) ، وان الرسام التكعيبى يؤمن
بان اللوحة الفنية يجب الا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمنحه العين
عن العالم ، بل صورة عن الواقع كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفه ،
والأ تسجيل اللحظة الخاطفة التي تقدمها الصور التقليدية لحسب بل تصور الواقع في
طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابه للعلاقات المركبة ، فالتكعيبى يرسم
مايعرفه وما يشعر به بالاضافة الى ما يراه ، وهدفه الاول في ذلك هو تأكيد مفهم
بالحيوية لحقيقة أن اللوحة نفسها سطح ثابت ذو بعدين ، وليست النافذة الخيالية
التي كان الرسامون الاوائل قد ابتكروها لتزييف العمق ، والتأثيرات الضوئية
والسمات المادية الاخرى للواقعية . فهو يسمو بمواضيعه خارج نطاق البعد المنظوري
للوحات التقليدية ويضعها في علاقة مع مستوى اللوحة محركاً الاشكال الامامية
والخلفية في سطح منفرد بحيث تتركز الواحدة على الاخرى وتشارك في نفس خطوط
الانقسام او تتقاطع بأساليب توحى بأنها تمتزج سوية في نفس الفضاء الواسع . وفي
تصميمه على الاستحواذ على الربط بين الاشياء واستمراريتها ، فإن الفنان التكعيبى
يربط المواضيع المختلفة ببعضها في الطليعة أجزاء من الصورة التي في الاسفل او
الخلف ويمنحها مكاناً في المدى المرئي أو يصور مظاهرها السابقة والمستقبلية في ان
واحد مشكلاً صورة بالاجزاء التي تتنافس مع بعضها يضمن مفهوماً الادراك
الاعتيادي اما الجوانب التي لا يمكن رؤيتها إلا بتعاقب أثناء تجوال المرء حول الشيء
او دورانه من جهة لأخرى فتعرض سوية في ان واحد .

ولكن التكعيبى مولعاً بمواضيعه كشواهد للعملية اكثر منها لفرديتها المستقلة
فأنه يتردد في اغلاق اشكاله ، ولعله سيعيق خطوطه بانقطاعات وتداخلات لإظهار
باطن شيء ما وظاهره وتبيان كيف يبدو في اكثر من موضع ولفن الماصقات ، وهو تطور
مبكر جداً في التكعيبية ، رفض للوهم التقليدي كواحد من قيمها العديدة . وتؤكد كل
هذه الطرائق الفنية الادعاء بان اللوحة حقيقية ، بأنها تشاطر فضاء الغرفة او القاعة

التي تعرض فيها النماذج والأوراق الجدارية . وهي تنزع الى كبح الاحساس في النموذج الذي هو النهاية ، غائب ومتخيل لصالح خطوطه وأشكاله وألوانه التي تؤلف التصميم الحقيقي ، الذي هو في الواقع ، في متناول اليد .

بيد أن البحث في طبيعة الواقع ولد افكاراً ثورية للتصميم والشكل التعبيري الحي واللون استحوذت على المراحل اللاحقة للتكميلية . في تطور مواز للمحاكاة الراديكالية في الادب . وكانت الاساليب التي ادت الى التجريد والاستقلال قد استتبعت اصلاً كمصادر لإدراك انواع جديدة من النظام في الواقع الخارجي .

ويطابق هذا الباحث تماماً الشيء الذي دعاه (رولان بارت) فيما بعد «بالفعالية البنوية» وهو محاكاة تم تبنيها لا من اجل نسخ الواقع بتقليد جوهره ، بل بجعله مفهوماً عن طريق مضاعفة وظائفه . ويقر (بارت) بأن عمل اصحاب البنوية التحليلية الذين يدركون علاقات مجردة بضمن ميادين مثل الانثروبولوجيا والاقتصاد يشبه تماماً عمل الفنانين المعاصرين الذين يخلقون أعمالاً فنية طبقاً للمبادئ المستقلة للوحدة . واجراءاتهم المتميزة هي عبارة عن انتقاء للتنظيم ، حيث يتم انتخاب وحدة ما من الواقع ، ليس لمجرد معناها المتأصل بل لانها قادرة على الدخول في علاقات حاسمة مع وحدات أخرى ، وهذا يستخرج من مضمونها المؤلف ويوضع في تركيب يعكس تنظيماً مقصوداً وتكون النتيجة استعراضاً للعملية التي تسبغ بموجبها المعاني على الاشياء وليس صورة للظواهر الخارجية كما ينظر إليها تقليدياً . إن فكرة مقدرة الاعمال الادبية على ابراز المعنى بصورة مستقلة بهذه الطريقة أوضحت أن الوسط الذي كتبت فيه قد يختلف بصورة جذرية عن اللغة المرجعية للحياة اليومية ، وفتحت الطريق امام ابتكارات صممت لا لمحاكاة الواقع بل لاستغلال المكانم التعبيرية المتأصلة للغة نفسها . ففي عام ١٩٢٥ اطلق (إدون ميور) (Edwin Muir) بعد قراءته صورة الفنان في شبابه ، لـ (جيمس جويس) اسماً لفكرة جلية اصبحت مألوفة في الفترة الحديثة فقد قال (ميور) ، معلقاً على الطريقة التي يشترك فيها حوار الرواية في التنظيم ككل ، «ان هذا النمط من الكلام بدا متكاملًا بحد ذاته وذا طبيعة مختلفة عن الاحداث والتجارب التي يصفها ، وعلى الرغم من دناءة العديد منها لكنها حقيقية مثلها . وهكذا «فقد كانت هناك قيمتان في الرواية منفردتان ولكنهما ضرورتان لبعضهما ، اولاهما قيمة اللغة وثانيتها قيمة الفن والتجربة .. وقال (ميور) ان هذه الاحاديث صاغت «لغة ثانية» نوّعت واكملت الشكل العام للكتاب .

إن وجهة النظر القائلة بأن المصطلح الأدبي «لغة ثانية» ابتعدت عن اللغة المألوفة (العادية) مرتبطة بنظرية أن الكاتب يخلق في عمله «طبيعة ثانية» متميزة عن العالم الحقيقي . وقد بين م . هـ . أبرامز M - H - Abrams كيف أن المفهوم الآخر ، الذي طور في القرن الثامن عشر والفترات المتأخرة لتفسير ظاهرة بروز الوحوش والكائنات غير الطبيعية في الأدب قد أدت إلى فكرة أن عملية الخلق الأدبي مشابهة لعملية الخلق الكوني . فكما أن عالم القصيدة ليس ضرورياً أن يكون متطابقاً مع الواقع بل ينبغي أن يكون مثالياً بفضل الخيال ، فكذلك لغة الأدب لا يفترض أن تماثل اللغة العادية بل يجب أن تكون لها طاقات تعبيرية خاصة بها .

ويعد هذا التقسيم أحد أبرز المفاهيم اللغوية للفترة المعاصرة فإن هوبكنز ، الذي حاول التأكيد على لغة الشعري يجب ألا تكون أكثر من «لغة دارجة مفعمة» اضطروا إلى أن يضيف أنه يمكن السمو بها إلى أية درجة ، ولا تشبه ذاتها طاملاً بقيت غير مهجورة . وقد عد (ريناتو بوجيولي) المصطلحات الغامضة لنصوص الأدب الطليعي إحدى مظاهر «الخصومة» المعارضة المثابرة ضد الممارسات المقبولة التي هي صفة مميزة لكثير من الفنانين في العصر الحديث . ولكنه أشار إلى أن اللغة غير التقليدية كان يمكنها أيضاً أن تخدم الغرض الأكثر جدية ، القائم على تصحيح المصطلح القديم اللون المنسلخ عن طبيعته ، لإدراك المؤلف من خلال وسط مجازي غامض ضلالي «لعبة المعاني المتضادة المتشعبة المتعددة التي يمكن أن يكون تأثيرها المميز هو غموض إيمبوسوني Emposonian والباعث الآخر ، الأكثر عمقاً للتمييز بين اللغة الأدبية والكلام العادي يمكن أن نجده في الافتتاح بأن الواقع الخارجي ليس في متناول الإدراك وأن القصيدة ليست سوى مظهر لقدرة اللغة على صياغة الوعي . واعتقد (اورتيكاو . كاست) Ortega Y. Gasset أن شعور الفنان بأنه منفصل عن الواقع الخارجي ، وقبوله بالحياة الداخلية بدلاً عنه هو من الخصائص الحاسمة للفن الحديث . وإذا كان من المستحيل علينا ، كما يقول (ولاس ستيفنس) أن نمضي حفاة في الواقع وأن نقفز من فوق الجدار المثير حول العالم الموضوعي بالمفاهيم والآراء وأن نتوصل إلى معرفتها كتجربة فورية ، فإن هذا يعني أن الواقعية المادية منطقة محذورة للإدراك وأن على العقل أن يرجع إلى نفسه في بحثه عن المعرفة .

كانت هذه الاحاسيس قوية بشكل خاص لدى الكتاب التجريبيين . فالصور المجازية عن العزلة الموجودة في (الأرض اليباب) مدينة بالكثير لدراسة (اليوت)

لفلسفة (ف. هـ. برادلي) الذي حدد الواقع في العقول الفردية . بأنه «مراكز متناهية»
 وذهب إلى أن اعتقاد الناس في العالم بأنهم يسمون بتجارب مشتركة ماهو إلا خيال نابع
 من مواقفهم الضمنية لمعادلة خبراتهم الخاصة مع بعضهم . وفي الأعمال التي كتبت
 بهذا المفهوم فإن عالم الحقائق والافكار ليس أكثر من مريض مخدر مرمي على منضدة
 التشريح ، حيث تشهد (ويند هام لويس) أن الانطباع السائد الذي يخلقه العالم
 الخارجي هو انطباع الموتى ، ويسميه (ويليام كارلوس ويليامز) بـ «عالم العبارة»
 وحسب رأي (أورتيكا) فإن الفنان المعاصر يميل إلى مواجهة هذا الموقف بإضفاء شرعية
 على آرائه الذاتية غالباً ما تدخّر للواقع ، بحيث تحل الافكار الفردية محل المعرفة
 الموضوعية التي لا يمكن بلوغها . وبدلاً من استخدام الافكار لاستيعاب الواقع ، فإنه
 يتعامل معه ، ويتعامل مع افكاره وكأنها اشياء موضوعية وهو يدرك ماهو غير واقعي ،
 محاولاً جعل «ماهو ذاتي موضوعياً» . و «إضفاء صفة عالمية» على ماهو مكنون .
 ويقول (أورتيكا) ان هذا القلب للعملية الجمالية لا يقتصر على الفائدة المتحققة من
 المجازيل هو ماثل في كل الوسائل والأنظمة الفنية إلى حد تقرير ملامح الفن المعاصر -
 على شكل نزعة على الرغم من «كونه بارزاً في الاستعارات الحديثه .
 واللغة التي تكون تحت تأثير هذا القلب إما أن تولد صيفاً جديدة للدلالة أو أن تأخذ
 على عاتقها خلق شكل أدبي من السمات الخاصة بها ، مستخدمة العالم غير اللفظي
 عنصراً لتصميمه . وتصيح اللغة في عمل مستقل لغة واصفة (Metalanguage) ،
 والحديث الذي يتخذ الحديث ذاته موضوعاً له بدلاً من أي مدلول خارج عن اللغة .
 ويتيح (فيثكنشتاين) في إحدى مناقشاته للأسماء رؤيه عرضية حتى إن التأثير
 الاسنادي للغة قد يقلب بحيث يقع هذا التأثير على القضية المنطقية ذاتها بدلاً من
 الإشارة (المرجع) . فمثلاً عبارة «الاحمر موجود» ليست رسالة عن العالم الخارجي
 لأنه مهما كان المعنى المرجعي (الإشارة) الذي تمتلكه فإنه متواصل مسبقاً في
 الافتراض ان كلمة «الاحمر» لها دلالة مقبولة . ويلاحظ (ليفي شتراوس) - Lévi -
 Strauss ان قلباً مشابهاً يحدث في الاسماء التي تطلق على الكلاب التي غالباً لا تكتب
 بشيء عن الحيوانات ، ولكنها لاتخفي الفكرة التي بواسطتها يسمي صاحب الكلاب
 كلابه . ولذلك فإن موضوعات الجمل ذاتية الانعكاس ليست حقائق خارجية ، ولكن
 المصطلحات التي يستخدمونها هي الحقائق الخارجية ، فالرسالة التي ينقلونها هي

لغوية بالدرجة الاولى ، والنص الذي يتألف منها يعرض ذاته في المقام الاول لعمليات وعلاقات لفظية . ويلاحظ المرء تزيينات عديدة بين الكتاب التجريبيين تشير الى النظرة البنوية التي مفادها ان الادب يجب ان يفسر على أنه شكل من السلوك تدل أنماطه على افكار ضمنية .

وتتقحم لغة التصميم والتقليد والتعبير الذاتي في اللغة الثانية لـ (ميو) داخل قوالب شكلية تظهر مغزاها من خلال نوع من الإشعاع الصامت . إنها لا - رلى ، أو اللغة المرجعية ، ولكنها تمتثل نوعاً ما لخصائص كتلك المتضمنة في ملاحظة (مالارميه) القائلة إن الشعر موجود للتعويض عن عيوب اللغة ، وكذلك من وجهة نظر (والاس ستيفنس) (Wallace Stevens) القائلة إن كلمات الشاعر هي عن أشياء لاوجود لها من غير هذه الكلمات . ويشير (لوفي شتراوش) في هامش ساخر إلى أن الفن غير التمثيلي لا ينتج أشياء مماثلة للواقع . كما يدعي ، بل هو ببساطة عرض «يسعى فيه كل فنان لتقديم الحالة التي بموجبها سينفذ صورة إذا ما كان قد رسم شيئاً ما بالصدفة» إن الكثير من الفنانين والكتاب التجريبيين لا يعترضون على هذه الطريقة لوصف أعمالهم ، فهي تقول ببساطة إن الفنان يأخذ امكانات أداته التعبيرية موضوعاً له .

وقد كان كلا الباعثين صالحاً لأن يتخذا قاعدة للانحراف عن اللغة التقليدية والشكل الادبي في أوساط الكتاب الثوريين . وما زالت مزايا كل منهما ، وعلاقتهما المتداخلة والتناغم بينهما مسائل قيد المناقشة . وتكفي الإشارة إلى أن كلاً من الوظيفة التمثيلية والسياقية للغة المطورة بشكل كثيف والحديثة الاكتشاف ، تعمل بشكل جيد في أغلب الاعمال التجريبية - وتعد عوليس و(الاناشيد) (Cantos) امثلة جيدة وأن هذا التعايش ليس متناقضاً كما يبدو . والتصوير الذي يبقى موجوداً في عمل مستقل لم يعد يمتلك الاعتماد على الواقع غير اللفظي الموجود ، على سبيل المثال في الرواية الواقعية . انه ، بدلاً من ذلك يعمل بضمن السياق مثلما تفعل اللغة في عمل مستقل مسهماً في تصميم لغوي او ادبي على نحو بارز . وقد لاحظ (فوكو) أن اللغة ، حتى في أكثر حالاتها استقلالاً ، تبقى تمثيلية الى حد ما ، على نحو لا مفر منه ، وأن أكثر اشكالها المجردة تعتمد على وظيفة النطق . وقد أثرت نفس الملاحظة حول الفن غير الكتابي ، ومع ذلك فإن (فاسلي كاندينسكي) Wasily Kandinsky ، الذي يعد أقل الرسامين تصويرية ، وكان يعتقد أن محاكاة الظواهر الخارجية هي في

التحليل النهائي مستحيلة ، وأن الفن باستطاعته أن يعبر عن الحياة الداخلية فقط ، شعر أن الأشكال التجريبية تحتفظ بالسمة العضوية بهدي من عالم الطبيعة . وقد عرض (موري كريكر) Murry Krieger في مقدمته لكتاب «نافذة على النقد» موقفاً نقدياً ينظر إلى القصيدة على أنها مرجعية وذاتية التكوين في أن واحد ومستقاة من العالم . لكنها تمنح العالم شيئاً جديداً وجوهرياً ما كانت تحتفظ به لولا ذلك . وتوجد هناك ازدواجية مشابهة بين الكتب التجريبية طالما أن المذاهب الصارمة للتقليد تؤدي إلى تأكيد العلاقات الشكلية الداخلية والاستقلال .

وثمة موازنة مضبوطة لهذا التحول في تطور (لودويك فيتغنشتاين) الفيلسوف الذي فكر في المسائل اللغوية تفكيراً غاية في الصرامة في فترة تداخلت مع الفترة التجريبية وثقلها . وقد نشر عمله Tractatus - Logicophilosophicus في هيئة كتاب في عام ١٩٢٢ ، عام «أرض اليباب» (وعوليس) العاملين اللذين يمكن أن يقال عنهما انهما أفندا نظرية اللغة التي عرضها كتابه . وقد حاول (فيتغنشتاين) حل مشكلة كيف يمكن للغة أن تكون ذات صلة بالواقع عن طريق «نظرية الصورة» البسيطة على نحو مضلل . يقول (فيتغنشتاين) أن اللغة العادية تشترك مع الواقع بصورة عامة في نعت يسمى الشكل المنطقي . وأنها تحتوي على افتراضات أولية تضاعف تركيبها بطريقة متابعاً للحقائق التي تمثلها وتتبع صورة لها . وليس في Tractatus أي شك أبداً حول دقة تمثيل «الشكل الصوري» للواقع : إنه موضوع أمام الواقع مثل مراقب . وعلى الرغم من هذه المصطلحات الفنية فإن (فيتغنشتاين) لا يقصد أن التطابق واضح أو حتى سهل التحديد . وكأمثلة أخرى لهذا النوع من العلاقة فإنه يذكر أن التسجيل في الحاكي والقطعة الموسيقية لا تشبه بصورة واضحة الاصوات الأصلية . ولكنها مع ذلك يجب أن تمتلك سمات تنسجم معها بطريقة ما . إن متطلبات الشكل المنطقي على قدر من الانتشار بحيث يستحيل معها على الفكرة حسب اعتقاد (فيتغنشتاين) أن تعيد عنها كما هو مستحيل على اللغة التعبير عن أي شيء يتعارض مع الواقع مثلما هو مستحيل رسم شكل هندسي يتعارض مع قوانين الفضاء .

وسرعان ما تعد «نظرية الصورة» أفضل تبرير للاستخدام التقليدي للغة وإظهار عقمها . إن جدل هذه النظرية في أن هناك علاقة لا مفر منها بين اللغة والواقع ، وانهما مرتبطان بنفس المبادئ البنوية لا تنطبق على الحالات الموجودة للواقع بل على

طبيعته ، وعلى الإمكانات المتأصلة فيه . فيجب أن تكون فكرة ما أو مقولة صحيحة لا فيما له علاقة بما هو كائن فعلاً بل بما يمكن أن يكون . فواضح أنه من الممكن تماماً إصدار بيانات كاذبة عن ظروف حقيقية ، ولكن ليس في الإمكان وصف حالات غير موجودة بصورة مفهومة . إن «الشكل المنطقي» يصل اللغة بالتركيب وليس بحقائق الواقع ، فلا شأن له بمسائل الخطأ والصواب . ويقول (فيتكنشتاين) إن العبارة التي تكون صحيحة في كل الظروف التي يمكن تخيلها ، هي في الحقيقة بدون معنى ، بل هي مجرد حشو لا يفيد شيئاً . ويدل هذا الإدراك ضمناً على أنه هناك علاقة عكسية بين نجاح العبارة في التمثيل وقدرتها على التعبير عن معنى مستقل .

وقد أظهر ماكس بلاك (Max Black) ناقداً (فيتكنشتاين) ومفسره أن (فيتكنشتاين) كان مخطئاً في اعتقاده أن الشكل المنطقي للافتراضات له صلة بالواقع فالصلة بينهما ، بالنسبة الى (بلاك) ، داخلية تماماً لأنها تتبع قوانين المنطق التي هي قوانين مبتكرة كقوانين لعبة الشطرنج . فكما أن لعبة المالشطرنج لا تمثل أي شيء حول الحرب التي تمثلها في غموض ، لكنها يجب أن توضح قوانين اللعبة ، وكذلك تظهر الافتراضات شيئاً عن الواقع الذي قد يكون له صلة مابه ، ولكن لا بد لها من أن توضح المستويات التي نجد أنها مقبولة لاطلاق الافتراضات .

وقد وجد (فيتكنشتاين) نفسه ، في النهاية ، «نظريه الصورة» غير مرضية وعرض في «الابحاث الفلسفيه» نظرة عن اللغة تنسجم في نواح كثيرة مع النظرة التي يتضمنها مفهوم القصيدة المستقلة . وتعد اللغة في التأملات الأخيرة كياناً قائماً بذاته مستقلاً عن الواقع المادي ذا طاقه غير محددة على التجديد والتغيير . وهي ليست نظاماً واحداً من القواعد بل جمعاً من نظم يصطلح عليها (فيتكنشتاين) بعبارة «العباء لغوية» ولا تكون للاقوال اية معاني ثابتة بضمن سياقات مجاميع القوانين هذه . وتعتمد معانيها على افتراضات ضمنية تنسجم مع ملاحظات (وورف) Whorf حول اللغات البدائية وكذلك مع مادعاء (بيركسون) ب «مخطط المحرك» وهذا الفهم الاساس الذي يجب أن يتحقق بين المتكلم والسامع . اذ لا بد من وجود حديث . وغالباً ماتكون هذه القوانين أكثر تعقيداً من قواعد اللغة ولا ينبغي الاشارة اليها بواسطة مفاتيح صرفية لفك رموزها ، ولكنها قد تعتمد اعتماداً كلياً على التفاعل بين الكلمة والتعبير وسياقه . وبعبداً عن ان تكون اللغة دليلاً للواقع ، فإنها تعد في «الابحاث الفلسفيه» قوة تولد

علاقات داخلية معقدة سريعة الزوال تشبه فهمنا للواقع مالم تُخصَّص بدقة . وبما أنَّها منتظمة (وان لم تكن كذلك بصورة منسقة) فلا يمكن فهمها تدريجياً وكأنها مرجعية . فلاتفهم الكلمات بواسطة تحديد معنى مائشير إليه دائماً . بل بتحديد مواضعها في الأنظمة التي تظهر فيها فضلاً عن أنَّ القواعد التي تتحكم في هذه الأنظمة ليست محاكاة للواقع (كما اعتقد (فيتغنشتاين) في (Tractatus) ولكنها لغوية صرف . وكان الكتاب التجريبيون المبكرون منذ عصر (هوبكنز) قد استوعبوا وطبقوا فكرة أن معاني الكلمات تعتمد على النظام الذي يحتويها . ولكنهم لم يجدوا أي سبب وراء عدم كون هذه الأنظمة نتاج ابتكار مقصود إلى جانب التطور التاريخي . وقد تعد الفكرة القائلة إن اللغة لا يسيطر عليها العالم الظاهراتي بل هي حرة في تنظيم التجربة بالتعاون مع الخيال أحد أهم المبادئ الشائعة في «الأبحاث الفلسفية» وفكر الكتاب الثوريين . إن القول المأثور - (فيتغنشتاين) «أن تخيل اللغة هو تخيل صيغة حياتية» قد يصلح لأن يكون إحدى الصيغ المحددة لروح الأدب التجريبي جنباً إلى جنب مع قول مالارميه *Mallarme Donner un sens plus pur aux mots* وقول إليوت «إن كلمات السنة الماضية تعود للغة السنة الماضية» وقول (باوند) «اجعلها جديدة» .

وتتوافق الكثير من الابتكارات التي أتى بها الكتاب الثوريون في استغلال إمكانيات العمل الأدبي المستقل مع المبادئ التي أدركها (فيتغنشتاين) عندما أقر أن اللغة نفسها ذات استقلال ذاتي إلى حد كبير . وتستعيد الكلمات ، في عمل من هذا النوع بعض الحرية مبتعدة عن اعتمادها على العالم غير اللفظي أو اللغوي ، مظهرة المعنى بصفتها كلمات من خلال تاريخها الخاص وعلاقتها مع كلمات أخرى . وعلى الصعيد الجمالي فتجده الخصائص الشكلية مع الموضوع المركزي الذي يحتله تقليدياً المحتوى أو الموضوع . وليصبح العمل نمطاً قائماً بذاته أكثر منه تمثيلاً . أما على المستوى اللغوي فإن الإشارة المرجعية تتلاشى في العلاقات السياقية ويتحول المعنى إلى وجود ، ووسط للدلالة إلى المدلول ، وتصبح لغة الشعر حضوراً مبهماً ومحملاً ودالاً . وتتضمن الآراء المتجسدة في تركيبها ومفرداتها «رسائل» تسبق أي من التي يتضمنها مفهومها الاستطرادي وهي ليست منفصلة عن المحتوى بل متصلة به من خلال صيغ لازمة مثل الرمزية ، والتجسيد ، وهي نظير للإدراك أقل منها واسطة له ، وصيغة لفهم الحقائق الأساسية للواقع . ولما كانت طليقة نسبياً من هذه الالتزامات التقليدية مثل الدلالة

والنحو والمفاهيم الاسلوبية الخاصة فإن خصائصها الشكلية معرضة لانحرافات قادرة على عكس مقدمات منطقية جديدة كل الجدة عن الحالات الاساسية للوجود والادراك .

ان الابتكارات اللغوية للمرحلة المعاصرة متشعبة جداً ، ليس لكونها تنبع من البواعث التمثيلية والسياقية فحسب بل لأن الاستقلال ذاته قد فتح ايضاً امكانيات متباينة لله وبيّن (جرالدل - بيرنز) Ceraidl - Bruns في «الشعر الحديث ومفهوم اللغة» أن فكرة أولوية اللغة ، وهو مفهوم مرتبط بمفهوم العمل المستقل ، تشعبت إلى نظريتين للحديث الشعري ، إحداهما يسميها «سحرية» تنظر الى الشعر بصفتها حقيقة جمالية ذاتية مستقلة عن الواقع ، والثانية ، يسميها «أورفيوسية»^٥ .

نرى أن الشعر يؤدى وظيفة دلالية بتجسيد أو تحديد التجربة أكثر من تقليدها . ففي النظرية الأولى ، توجد الكلمة أساساً عضواً في نظام لغوي ، أما في الثانية فهي جزء من مجموعة كلمات تخلق مفهوماً عن الواقع عوضاً عن مجرد عكس الواقع . وتنحدر النظرية الأولى من شكلية (مالارميه) الذي لا يتفق كتابه ، حسب اعتقاد (برنز) مع تعريفه الخاص للشاعر كشخص يعطي تفسيراً (أورفيوسياً) للواقع ، وظهر في تجريد الشخصية لـ (اليوت) ، والاسلوبية Stylization لـ (ورنغر) ، والتجريد من الصفات الانسانية لـ (أورتيكا ي - كاسيت) ، والتغريب للشكليين ، والأساليب المتعددة الكثيرة التي تفصل الكلمة عن تطبيقاتها المألوفة . ويتضح في المفهوم الثاني ، إحساس (كيرتود شتاين) ، بأن هناك صلة وثيقة بين الكلمة والشيء ، بالاتجاه نحو المحاكاة المتطرفة في عمل (باوند) وأصحاب المدرسة الايماجية ومن وجهة نظر (ويليامز) فإن الكلمات تمارس سيطرة

Imagists

على الواقع . وهذان الحافزان المرتبطان القابلان للانفصال ، مبعثران في عمل وفكر الكتاب الثوريين . وغالباً مايولد ان استخدامات جديدة للغة تتعاون أو تتعارض مع بعضهما وتظهر كلتا نظريتي هيمنه اللغة على سبيل المثال في ناملات (ويليامز) الثاقبة في الوسط الشعري . فقد اعتقد ، كما سنرى في فصل لاحق ، أن الشعر يحتاج إلى

٥ الاشارة الى اورفيوس (Orpheus) وهو في الاسطورة الاغريقية موسيقي تبع زوجته (يوريديس) الى ملوى الاموات) فاجاز له بلوتو حوله شعره بالحائه - ان يفرجها من تلك الملوى شرط ان لا ينظر الى الورا. ولكنه فعل ذلك في اللحظة الاخيرة ففقدما.

علاقة أولية واضحة مع الواقع كما يبدو للحواس . ولكن عندما تدخل هذه المدارك القصيدة فإنها تقع تحت سيطرة الخيال الذي يطلقها من وظائفها المرجعية . إن عالم القصيدة ليس العالم الحقيقي بل نظير مساره في الأصدال يقفوق في أنه يستطيع مخاطبة الحس مباشرة وإن يستحوذ عليه تماماً في فعل ادراكي حقيقي . وقال (ويليامز) ، «متحدثاً عن الكتابة القائمة على المحاكاة والخيال في أن واحد وتنسجم مع تصنيف (برونز) «الأورفويوسي» إنه «لا حياة في اللغة مادامت تسعى لأن تكون «مثل» الحياة . ينبغي أن يأتي في المقام الأول تحول الملكات الشخصية إلى العالم الواقعي الوحيد الذي يعرفه الناس : عالم الخيال، عالماً بالذات تماماً». وفي هذا اكتسب مدرك أخرى متاحة للحياة معاني وعلاقات لا تمتلكها في عالم المادة، وعليه يمكن تفتيتها وإعادة تنظيمها وفق رؤى الخيال»... وليست القصيدة صارمة بالخاصية التي تستعيرها في سرد منطقي للأحداث ولا من الأحداث ذاتها بل من القوة الواهنة التي ربما تقوم باستقطاب شتات الأشياء في قصة مانحة إياها كياناً كاملاً. ولا جدوى من استنساخ الواقع مثلاً هو لأن «عالم الفعل عالم من الحجارة» فبدلاً من تقليده فأن «الشاعر في يأس منه يتجنبها ويجتاز التيار بنتائج مذهلة لمزاجه المثير للشفقة» ولكن الشاعر عندما يخلق شكلاً قائماً بذاته، فإن كلماته تتحرر من وظائفها المرجعية لتصبح أجزاء من تصميمه، وليس مجرد انعكاسات لشيء آخر لتعمل حسب المبدأ السحري لـ (برونز) وإن سبب قيام (ويليامز) بتمثيل هذه العملية بلوحات (سيزان) والتكعيبيين واضح حيث يقول «إن الواقعية الوحيدة في الفن هي الواقعية الخيالية وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يتجنب فيها العمل الانتقال لا نذاً بالطبيعة . فيصبح خلاقاً ويقرر (ويليامز)، على أية حال، أن هذا ليس هروباً من الواقع بل فرصة لاستيعاب ضروريات الواقع، بدلاً من مجرد وصفه، بحيث تكون له قوة أورفوسية أيضاً. والصورة الذهبية التي يستخدمونها لهذا الاتحاد هي الرقص مرة أخرى. فعندما تقيم القصيدة بصفتها تمثيلاً حقيقياً للواقع لأعرضياً وتتخذ معاني كلمات معاني حقيقية». «... فإن الكاتب والقارئ يصبحان طليقين لأن يتلاعبا بالكلمات التي انبعثت من الحقائق التاريخية القديمة، متحدة من جديد مع العاطفة القائمة. إن فهم كلمات طليقة كهذه يعني فهم الشعر، وإن حركتها المستقلة عند إطلاق سراحها هي مؤشر لقيمتها، وهي علامة كذلك على عودتها إلى وظيفتها السحرية» أكثر عن الوظيفة

«الأروفيوسية» . ويليامز نفسه لا يقوم بهذا التمييز ولكن باستطاعتنا أن نرى أن انحرافاتنا عن التقليد تؤدي به الى اتجاهات مختلفة وهذا ينتقل إلى الأمام وإلى الخلف بدون وهي عبر الخط الفاصل بين استغدامي الوسط الشعري المستقل اللذين حددهما (برونز)

غالباً ما توصف المخامرات الفنية الجديدة بأنها «تجريب» لكنه تم تبني مفهوم علمي وملتزم أكثر نوعاً ما في الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية . ويوضح مقال (باوند) «الفنان الجاد» ١٩١٢ القبول بالمبادئ العلمية بين المنظرين في ذلك الوقت ، إذ أن تحديد الأفكار حول طبيعة الفن ودور الفنان يعتمد اعتماداً كلياً على القياس العلمي . وقد شعر (باوند) بأنه نوع من الاختبار شبيه بالعمل المختبري قد يكون ذا فائدة ما للفنانين . وبأنه يمكن للفن أن يعالج المشاعر بدقة علمية وبأن «الادب يموت بدون التجريب المستمر» . وكان القصد من الصورة الذهنية لـ «الحفان» Catalyst في كتاب «التقليد والموهبة الفردية» لـ (إليوت) إظهار فكرة أن الشعر يمكن أن يعالج «حالة العلم» . وقد أعلن (وليم كارلوس وليمز) الذي ملحته من ممارسته الطبية قدرة على الربط بين هذين الحقلين «إن الخيال يستخدم العبارات المميزة للعلم» .

إن التماثل بين الابداع الأدبي والتجريب العلمي منور حقاً على الرغم من الفوارق التي هي ، بطبيعة الحال ، أكثر وضوحاً مما كانت عليه في الفترة الثورية . ولحسن الحظ . فقد قام (كلود برنارد) Claude Bernard المنظر المبكر للعلم التجريبي ، بصياغة مبادئه صياغة بلغت من الاشراف والانسانية في كتابة (الطب التجريبي ١٨٦٥) حداً يمكن عنده تحويلها إلى الادب حيث تتوالى صياغة مفهوم جديد لفن الشعر . والاسلوب التجريبي ، كما يوضحه (برنارد) ، يعرض اختلافات مقصودة في عمل الطبيعة ، مولداً مواقف لاسبق لها تعرض من خلالها آلياتها للتحريض التحليلي . وتبدأ التجربة بأدراك خيالي يسمى الفرضية وتبلغ ذروتها في تجربه مباشرة من حقائق جديدة تصبح قاعدة للعمل الفعال . وهذه المصادفة الأولى مع الجديد ضرورية ، إذ يقول (برنارد) «إن التجربة هي المصدر الوحيد للمعرفة البشرية» . وهو يعطي أهمية لحقيقه أن كلمتي experiment - Experience الفرنسيين شقيقتان

وكلاهما مشتقتان من الاصل اللاتيني *experiri* «أن يختبر» (ويظهر تاريخ الكلمة الإنكليزية هذه الالفة بوضوح أكثر ، إذ إن كلمة *experiment* كانت تعني في يوم ما ببساطة ميني على تجربة عملية . وفي العلم ، كما هي الحال في الشعر ، تتطلب تجربة حالة جديدة للأشياء تفسيرات جديدة ، وتقود العقل باتجاه إمكانات جديدة . وتطلق عند أقصى ذروة لها حالة جديدة من الوعي . إلا أن برنارد يحذر من أن النتائج التي قد يتم التوصل يتم إليها لا يمكن أن تعتبر مطلقة ، والشك وحده هو الذي يستطيع الاحتفاظ باستقلال العقل الضروري ، من أجل التخلص من قيد الافتراضات اللاإرادية وتمثيل الحقائق غير المتوقعة التي قد تكشفها التجربة وليس هذا الشك عذماً (نهليستياً) . وينصح (برنارد) ، الذي كان ، طبعاً ، من اتباع المذهب الحتمي المتزمين في القرن التاسع عشر ، بأن الطبيعة تتبع قوانين منتظمة ، وبأن التجريبي مطالب بأن يؤمن بأن مامو لا محقول في الطبيعة .. ليس مستحيلاً دائماً .

ويمثل أسلوب (برنارد) في التعامل مع الطبيعة عدداً من القيم العامة البارزة في فن الشعر للتجربة الأدبية الحديثة : كالقوة المتميزة للانحرافات عن الانماط المألوفة ، وأهمية التجربة الملموسة أو المباشرة ، التعاون بين الخيال الذي يصنع الفرضيات وعالم الحقيقة ، واحتمال النتائج ونسبيتها . وتبدو اثنتان من هذه ، وهما الإبداع والتشكك ، أنهما تزمان الفن والأدب بتبني حالة الثورة الدائمة التي تنبأ بها بعض النقاد . وكانت هذه إمكانية رغب بها المحدثون الأكثر تطرفاً ، الذين ساءلوا بين الجمال والتجديد أو أنهم شعروا أن التجريد عنصر لا يستغنى عنه في الجمال .

ويمكن أن نجد الكثير من الأسباب المبررة لهذه الفكرة بين منظري الشعر المحدثين . وقد عرّف الناقد التشكيلي الروسي فيكتور شك洛夫سكي Victor Shklovsky الفن بأنه استعادة الإمكانات الإدراكية التي فقدت بحكم العادة بواسطة عملية التفرير *Defamiliarization* والكلمة الروسية هي *ostraneniye* التي تشجعنا على أن ننتبه للأشياء التي لانعود نلاحظها تبدو غريبة . إذ خلق بالآدب ألا يسعى إلى تطويق عناصره بضمن أطر متماسكة ، بل عليه أن يمنحها ألقاً من شأنها أن تحفز المدارك وتفتح العقل للتجربة . وفكرة (شك洛夫سكي) في أن مامو غريب هو جميل كذلك توقعها (برولير) . ولها نظائرها المعاصرة في النظرية السريالية وفي *Verfremdungseffekt* لـ (برتولد برخت Bertolt Brecht) ولها صدق في

«بدأ الدكة» لـ (كاري سنيدر) Gary Snyder الانطباع الذي يذهب إلى أنه ينبغي للادب أن يعيق التيارات الفكرية المألوفة ويحولها على نحو ما تقاوم الصخور تيار الماء في المجرى . وقد ذهب (اوين بارفيلد) Owen Barfield في «تنسيق اللفاظ الشعرية» ، وهو كتاب وضع عام ١٩٢٠ ، إلى أنه لا يمكن الاستغناء عن الاحساس الواعي بالفرق بين المعقول واستخدامات لغة الشعر للتجربة الشعرية . وقال إن السرور الشعري يتكلف من «تبدل محسوس للوعي» مما لا يمكن أن يحدث إلا عندما يكون القارئ شاعراً بالطريقة التي تحيد فيها اللغة الشعرية عن الاعراف النثرية المتواضع عليها . وليس هذا الشعور متاحاً للناس البدائيين ، الذين يستخدمون تعبيرات نعدما استعارية كتصريحات حرفية للحقيقة . ولا يمكن للاستعارات أن تبدو شعرية ، أي بدائل خيالية للصيغة السائدة للمعرفة إلا بعد تطور الفكر العقلاني . وعليه فإن الاتجاه العقلاني المتزمت ، بالنسبة إلى (بارفيلد) ، والمقدرة على تمثيل خرق العقلانية كليهما ضروريان لتبدل الوعي الذي يحققه الشعر .

ويؤكد ارنست كريس (Ernst Kris) ، الذي يعتبر الفن تفاعلاً بين العواطف المشحونة بقوة ، وإن كانت بدائية ، وبين السيطرة العقلانية للنا ، أهمية العناصر الماثلة في الفن بشكل مائع من وجهة النظر النفسانية . فالفنان ، بالنسبة إلى «كريس» يتأرجح بين الالهام والنظام ، بين الخيال المبدع وتحقيق الرغبات والعمليات الفكرية والارتدادية الأخرى من ناحية القوة الموجهة للنا التي تقوم بتكييف هذه الطاقات للواقع الخارجي من الناحية الأخرى . ويشترك الفنّان في مواجهة العمل الفني ، في الانتقال بمستويات نفسانية متجسدة في هذا التعاون . ويؤكد «كريس» مثل (بارفيلد) ، انبثاق المشاعر اللاعقلانية بضمن سياق عقلائي كعنصر مركزي في التجربة الجمالية وقوة الفنان في ملء الهوة المتكونة من مستويات مختلفة من التفكير . ويتطابق تحول «كريس» في مستويات نفسية مع «التبدل المحسوس للوعي» لدى (بارفيلد) . وما هو مائع بصورة خاصة لاغراضنا في كلتا المجادلتين هو الأساس النفساني الذي تتيحه للبواعث المعبر عنها في مقولات مثل مقولة (وليم كارلوس ويليمز) : «خلق بنا أن نخترع ، وأن نطلق من الفراغ حولنا . وعلينا أن نفعل هذا باستخدام تراكيب جديدة .. علينا أن نجري التجارب على الطريقة الفنية قبل أن يصل الفنان المحمّل» .

إن تذكير (برنارد) لنا بأن النتائج المستقاة من التجارب العلمية لا يمكن أن تعدو أكثر من كونها مؤقتة ، يوجه انتباهنا بشكل مفيد الى جانب مهم ومفهوم بعض الشيء عن التجريب الأدبي . وقد عدها النظارة المعاصرون المخدوعون بالبيانات العدائية التي أصدرها الفنانون الثوريون ، عقائدية متهورة ، لكن أعمالهم أقل إيجابية بكثير وكما أنَّ البحث العلمي مهتم بحقائق خاصة فقط من أجل المبادئ العامة التي توضحها ، فإنَّ الفن التجريبي بالرؤى المحددة عن الحياة أقل اهتماماً منه بطبيعة العالم (أو الوسط) الذي يقومون بتنويره . وقد عبر بعض الكتاب التجريبيين فعلاً عن آراء حول قضايا اجتماعية وسياسية في كتبهم لكنهم كانوا في السمو بالأفكار المادية أقل نجاحاً بكثير منهم في استنباط طرق عدم الخلق التي اطلقت المواد الخام للفكر والتجربة في القوالب التي قد ثبتت فيها . وقد قال (أوكتافيو باز) «إن الفن الحديث حديث لانه خطره . فالتجربة تفوق كل الصيغ النقدية تطرفاً . وهي غير منشغلة بالأفكار ، بل بالمدارك الأساسية للزمن والفضاء والهوية الشخصية والوجود التي ينبغي أن تتخذ قاعدة للأفكار . فعن طريق تقييم ماكان موحداً تجريبياً ، والجمع بين ماكان قد اعتبر متنافراً ، أظهر الكتاب الثوريون جوانب لحالة الإنسان التي قوضت التراكيب الفكرية المألوفة . وتظهر أعمالهم اقتناع (فوكو) بأن الابتعاد عن التمثيل يكشف عن عالم أساسي أكثر واقعية «الارض» Chthonik . وتبدو صياغته للموقف تماماً مثل برنامج للانشيد (cantos) أو (الارض اليباب) . و(باترسون) (paterson) أو فنكنزويك (Finnegans Wake) :

... تخلق الثقافة الأوروبية لنفسها عمقاً لم يعد ماالضروري فيه هو هويات ، وشخصيات متميزة أو جداول بكل سبلها وطرقها الممكنة بل قوى خفية عظيمة متطورة على اساس نواتها البدائية المتعذر بلوغها ، والأصالة والسببية والتاريخ وسوف تمثل الاشياء من الآن فصاعداً فقط اعماق هذه الكثافة المتقهقرة في ذاتها الغامضة والمعتمة ربما بغموضها ، ولكن مشددة إلى بعضها بقوة ، موحدة أو مشتته ، موحدة بصورة لا مفر منها بالحماس المخفي في الأسفل في تلك الأعماق . إن الأشكال المرئية ، وعلاقاتها ، الفضاءات التي تعزلها وتحيط بتخومها -

كل هذه ستعرض الان لنظرنا فقط في حالة مركبة مسبقاً ومنطوقة في ذلك
الظلام السفلي الذي يشكلها مع الزمن .

والانطباع العام التقليدي للشكل ، مثلما هو معكوس ، على سبيل المثال في كتاب
(إيفور وينتر) «الدفاع عن العقل» هو تأكيد تحققه وسائل أخرى ، بيد أن وحوش
الادب التجريبي السائبة الفضفاضة تصب في قوالب قادرة على تجسيد الحدود
وانتفاض الظاهري والتناقض ، الى جانب تعدديه الوعي الحديث . والتجربة تعبير
أولي «للكرب» الذي ادركه (ريناتو يوجيولي) كواحد من الصيغ المشغمة للطليعة
الادبية ، وهي مرحلة غاية في الشدة اوجدها السخط المتطرف الذي توجه طاقاته ضد
الذات الى جانب الظروف الخارجية وهي تجسد الدافع الى المضي قدماً دون تمييز وراء
كل ما هو معروف بنتائج قد تكون مضحكة مدمرة ومبرحة . وهكذا ينبغي ان تفهم
التأثيرات الدافقة المنورة للأعمال التجريبية بضمن سياق التهكم المنكر للذات الذي
شخصه (اوكتافيو يان) سمة مركزية للفن الحديث . وقد قيل ان الدادائية دون معنى
مثلما هي الطبيعة (Nature) وانتهى (جويس) رسالة الى (فرانك بجن) Frank
Budgen موضحاً فيها رمزية والبنية المحكمة لواقعة «ثيران الشمس» بالعبارة
الساحرة «كيف ذلك بحق السماء» اضافة الى ذلك ، وكما يشير (فيليب ف. هرنك)
Philip Herring ، في تحريره لمسودات (عوليس) فإنه لا يمكن إظهار أن (جويس)
اتبع الخطأ المعقدة التي وضعها للفصل ، ويرى (هرنك) أنه من الممكن انه لم يأخذ
تفسيره الخاص مأخذ الجد . وتحمل التجربة الادبية التشكك الذي اوحى به (برنارد)
الى حد متطرف يرفض تصديق اساليبها الخاصة كادوات للمعرفة مستخدمة ايها
لامن اجل التواصل بل لإعطاء تجارب مباشرة للمشاعر المبرحة التي يحس بها الفنان
وهو يسعى نحو الحقيقة المطلقة . ويشتمل هذا الشكل المتطرف للاستقلال الذاتي على
ضراعات مؤلة قاهرة للذات ومقهورة ، لكنه قد يعبر عن ذاته كذلك من خلال اللامعقول
ومناقضه الذات في تردد يجعل العمل التجريبي غير قابل للتمييز عن الخداع .

ويبين (روجر شاتوك) في «سنوات الولائم» The Banquet Years كيف ان مبدأ
الاستقلال الذاتي ادنى إلى مزج الفن بالحياة بحيث ينهمك عالما للواقع والخيال «في
تداخل مشترك» وتذكر عبارته بأداة المسرح التي يسميها (بركسون) Bergson

«التداخل التبادلي للمتناهية»، وهي حدث يعود بالتساوي الى حد كبير الى حيكيتين مختلفتين تماماً ، تفسران بصورة خاطئة على نحو سافر من قبل الشخصيات على أنها تعود إلى واحد منهما باكثر مما تعود الى الآخر . إن التقاء خطين من الافعال ومضمون امكانيه الخلط فعلاً بين الموقفين الذين لا يمكن التوفيق بينهما ، يولد الملهاة ، لكن التأثير يعتمد على المعرفة الواضحة بالتفسيرات الصحيحة والخاطئة .

ويمكن تسمية اغلب الاعمال التجريبية هزلية من هذه الناحية . ومثل الملاهي المسرحية التي يتخذها (بركسون) أمثله له فإنها تراكيب لتجسيد التناقض ولإظهار أن المكونات الاولية للفن والحياة التي قبل بها عقل سابق للحدث على أنها ثابتة ملتبسة ومشكلة . وهي توسع الوعي بمساحة القارئ ان يتذكر اثنين او اكثر من الاحتمالات التي قد تبدو غير متسوقة مع بعضها جداً ، كل واحد يتضمن رؤيته العامة الخاصة عن الواقع . وقد قال (ف . هـ . برادلي) «علينا أن نأخذ الواقع مجتمعاً ومفرداً ، وأن نتجنب التناقض» وتبدو الاعمال التجريبية في البداية أنها تحل التناقض عن طريق المزج بين الاشياء المتفاوتة ثم التأكيد على تناقضها متارجحة على نحو موهوم بين التحديد واللغز في تأثير حاسم للفن التجريبي مثل حسم غموض الموقف للكمبيديا في تحليل (بركسون) .

ولاريب في أن أبرز مثال على هذا الجانب من التجربة هو (جويس) لـ (جيمس جويس) التي هي الى جانب اشياء أخرى ، رواية طبيعية وتصميم لغوي مجرد في أن واحد . وتوجد هاتان الصيغتان جنباً الى جنب في انفصال جلي الى حد تدمر معاً . والتون لتز (A - Walton Litz) من ناحية بأن اللوازم الدالة في الرواية والتطابقات «الهوميرية» غالباً ماتبدو زخارف اصطناعية في حين صرح روبرت . م . ادامز (Robert M - Adams) من الناحية الأخرى بأن التفاصيل التي اكتشف أنها مستقاة من الواقع تخفي في الالتحام في أنماط بنيوية . ونظي هذه التعليقات العنصر الثالث (tertium quid) للتهكم الناتج عن الربط بين الواقعية والشكلية . ان البراعة الفنية الفائقة الهائلة التي تعقب بها (جويس) كل صيغة من هذه الصيغ ، والتي غالباً ما عدت التزاماً ، ليست في غير محلها : إنها تعطي قوة مطابقة للتهكم النهائي الذي يضعها موضع تساؤل

وهكذا تجسد الأساليب التجريبية المميزة تناقضات الملهاة الانطولوجية الحديثة

وغوامضها . ويشير النحو المشطى للحديث المفرد الداخلي ، و أساليب الاردا ف (paratachc) سياق القصائد الفردية في مويرلي Mauberly لـ (باوند) ومجموعة الاقتباسات في (أرض اليباب) والكثير من التركيبات المشابهة بأن الواقع هو الآخر يمكن ان يرى مستمراً وغير مستمر ، متجانس وفوضوي . وتضاعف المحاكاة التهكمية اسلوباً من الوعي جنباً الى جنب مع إحساس تهكمي بمحدوديتها او لامعقوليتها . والصورة المجازية المتعارضة ذات الصلة بالسوريالية تحقق تأثيرها بتأكيد هويتها بين شيئين في وجه الاختلافات الإشعاعية عن إحداها الأخرى . وفن الملصقات الأدبي ، من ناحية ، صورة ذهنية للانفصال الحاد بين ما هو واقعي وما هو متخيل ، ولكن من ناحية أخرى ، وعن طريق ربط الاثنين في نص واحد يظهر أن الفن والواقع يمكن ان يتقاطعا ويتناسقا أحدهما مع الآخر ولعلّه الأسلوب التجريبي للنموذج الأول ، لأن تأثيره الرئيسي هو ذلك العمل الفذ السحري المتكافئ الذي يتحول فيه العنصران الأساسيان للعمل الفني ، المعنى والوجود بصورة لامتناهية الى كل واحد .

الفصل الثاني

نحو الواقعية

Whitehead, Science and the Modern World

«انا مؤمن بأن الرغبة النهائية تكمن في التجربة الساذجة لذا اعطى هذه الاهمية للدليل الذي يقدمه الشعر».

يرى (توماس بيكيت) Thomas Beckett في (جريمة في الكاتدرائية) Murder in the Cathedral (ت . س . اليوت) أن الجنس البشري لا يحتمل الواقع كثيراً ولم يشترك العصر الجديد ككل في هذا الوعي المأساوي ، لكنه كان من البراعة على قدر يكفي لأن يجعله يتوق للواقع ، متذمراً فقط من أن وسائل بلوغه لم تكن وافية ولا يمكن الوثوق بها . إن الدافع الى تصوير الحياة على ما هي عليه ، وقد تجلى في رواية الواقعية للقرن التاسع عشر ، لم يفقد شيئاً من قوته في القرن العشرين . وحتى الكتاب المولعون ولعاً شديداً بما هو تجريدي وغير تمثيلي ، مثل (ت . ي . هولم) T . E . Hulme و(جويس) و(اليوت) مروا بفترات من القلق بشأن مشاكل التصوير الموضوعي . وقد أعلن (رندم لويس) الذي كان واحداً من المبدعين المتطرفين في كل من الفن والادب «أننا مع العالم المادي» ويهجو (لويس أراكون) في قصيدته القصيرة (الواقع) LaRealite ، الشغف بما هو أصيل فبعد ان يقدم الشاعر بعض الصور عن الواقع المبتذل ، في خلفيات تاريخية يلجأ في «الملحق» Coda الى الابتكار اللغوي كطريقة لنسج غوامض علاقة العقل الحديث بالحقيقة .

ité la réa

ité ite la realite

La réa la réa

Té la réa

Li

Te la réalité Il y avait une fois LA RÉALITÉ

وواضح ان للواقع سحراً لا يقاوم . وبأن الشاعر يرفض . وهو مأخوذ به ، ذكر اي موضوع ذي اهمية اقل . ولما كانت اللغة لا تقدم سبيلاً لفهم الواقع من الكلمة فإن الفضل حل لمشكلة الاحتفال بالكلمة في قصيدة ما دون الانتحار إلى شيء آخر ، هو بالتشبيث بهذه الكلمة التي هي أصدق كل الكلمات واعادة تنظيم مقاطعها . ولن يكون هذا إلا نتيجة للحالة الروحية الحديثة إذ يقول البيت الأخير : **إنه في الازمان الأكثر بساطة كنتك التي في الحقب التاريخية التي تسبق هذا الملحق** ، كان الواقع واضحاً ، كما هو مكتوب هنا بالأحرف الكبيرة .

وكان (بلزاك) Balzac و(فلوبيير) و(نولا) قد بحثوا عن الواقع من خلال المذهب التجريبي البطولي الذي جابه الحياة ، وهتك أسرارها وأخرجها للعرض على مصطبة الفن الموضوعي المحايدة الباردة . ولكن المحاكاة وحدها ، ولعلنا لاحظنا ذلك (ولهم ورنغر) W. Warringer : ليست قناً على الرغم من كونها حاجة إنسانية أساسية . وأصر (وليم كارلوس وليمز) على أن مجرد التمثيل لا يمكن له أن يحل مشكلة الكاتب الأزلية في جعل الظواهر الاعتيادية تشترك في عمل الخيال . ان الحواس التي تشهد ما هو امامها مباشرة بالتفصيل ترى نهاية تشبث بها في يأس ، دون أن تعلم الى أين تتجه . وهكذا يصبح ما يسمى بالنظام الطبيعي او العلمي ثابتاً : الشيطان المتجول للحياة الحديثة . وأوضح انطباع يتركه الواقع ، بالنسبة لـ (وندهام لويس) هو انطباع الموت فقد تدمروهاجم صورة الواقع التي عرضتها الفلسفة المثالية الجديدة لحداية القرن العشرين وقال متبرماً :

لقد نحا الفكر او الإدراك لأن يكون منقطعاً تماماً عن هذا المطلق الجديد ونظل نحن «أفراد» هذه الدراما الموضوعية ، مع اجتماع أوهامنا جميعاً بعيداً عن الجودة والاحساس ، معلقين في الفراغ دون ملجأ في (الارض الحرام) لـ «الشعور العام» : او نترك لندور في متاهاتنا الدائرية المتعددة الألوان ، المعدّة بصورة يدائية . لقد دفع بالواقع بعيداً بصورة لا متناهية . وغدت الفجوة بيننا وبينه كاملة .

لقد اخذت تظهر حالات جديدة للمعرفة مفادها أنَّ كلَّ ما في العالم المادي حتى الحقائق ، مُحيرة غاية الحيرة لطرائق الواقعيين . وقد أُجبر التمثيليون الحديثون لأن يروا في الفن اكتشافاً للواقع لا محاكاةً على حد تعبير (كاسيرير) لأنَّ العلم كان يقوم بتحويل الاشياء المألوفة التي كانت نماذج يوماً ما ، الى الغاز لا يمكن حلّها عن طريق إعادة صياغة مكوّناتها الأولية . وقد لاحظ (وندهام لويس) وهو من الانصار الرواد للنظرة القائلة أنَّه خُلق بالفنانين المحدثين أن يأخذوا مواضيعهم وطرائقهم الفنية من الساحة التكنولوجية التي غدت فيما بعد بيئة الانسان الحديث ، أن مهمة التمثيل اخذت تصبح مشكلة . «بدأ العلم كحقيقة صلبة ومرئية . اما الآن فإن ما بدا كحقيقة صلبة منظورة قد بات شيئاً مائعاً مرناً له ما لا يحصى من الاشكال ، إنه يسيل في كل مكان . وثمة افتراض ضمنى مفاده أن الحقيقة «يمكن» بلوغها ليس فقط رمزياً وبصورة غير مباشرة ، ويأتي مع عادة الميوعة ، بنفس الثبات الاعتقاد بأنه لا يمكن بلوغها .

وقد عاتب (لويس) الميوعة التي عارضها في الشخصيات من امثال (بيركسون) (وايت هيد) و(الكساندر) (شينكلر) واخرين ممَّن عرفوا الواقع كعملية واثاروا التذمر لأنهم سيطروا على مستهل الفترة الحديثة فبينما كان العلم يعيد صياغة طبيعة العالم الموضوعي ، كانت الفلسفة وعلم النفس يظهران أن الاحساسات التقليدية والامكانيات الادراكية لم تكن ملائمة لفهمها . وكانت الطرائق الفنية من امثال الانطباعية والتنقيطية و(الواقعية الفوتوغرافية) *trompe l'oeil* . وقد استغلت التناقضات بين المظهر والواقع موجّهة الانتباه الى عيوب الرؤيا كطريقة لتسجيل الواقع . قد لا تكون الحواس جسراً أميناً واضحاً الى الحقيقة الخارجية ، ولكن العقل ليس بأفضل منها . ولم يكن الواقع المتحقّق غير قابل للدراك فحسب بل قد يكون مما لا يمكن التفكير فيه كذلك . وقد ذهب الكثيرون المثاليات الجديدة الى أنَّ عامة النظرات الموضوعية للظواهر لا بد ان تشكّون من القيود المتأصلة في فعل الملاحظة .

وكان هذا موقف (ف هـ . يرادلي) الذي كانت فلسفته موضع الاطروحة التي كتبها (اليوت) بين ١٩١١ و ١٩١٦ . ويذهب اليوت ، موضحاً مضامين وجهة نظر (يرادلي) ، في صفحاته الافتتاحية الى انه من المستحيل فصل التجربة المباشرة عن

التركيب المثالي : عملية الاختيار والتفسير التي يفرضها العقل على المدارك . وعليه
 طمع أن التجربة المباشرة هي أساس وهدف معرفتنا فليس هناك تجربة مباشرة
 فقط . ونذهب (اليوت) الى أبعد من هذا ليوضح عند نقاشه لهذه النظرة في إحدى
 مقالاته المبكرة ، أنها تعني أن اللغاة جانبين منفصلين كل الانفصال . الأول جانب
 التجربة الذاتية وهذا لا يمكن اتصاله ، والثاني مؤلف من تلك الخصائص التي
 ينيطها المجتمع بهم قصد عام لأنفس متعددة يؤلف جوانبها العامة . لقد اختزل في
 هذا التحليل هدف البداة الى تجميع متماسك للبواث الحسية الخيالية التي ينتقي
 البعض منها من أجل السهولة لتحل محل الشيء في سوق الاتصال . وقد اعترف
 (بيركسون) ، الذي لم يكن راغباً في منح احتكار الواقع للادراك الفردي بأن الأخير
 يلعب دوراً مهماً في عملية التصور ، لكنه شعر بأن هذه الحقيقة تبعد أكثر من اقترابها
 من المفهوم الدقيق للحقيقة إن تقسيم الانسياب المستمر للتجربة الى ظواهر ليس ،
 بالنسبة الى (بيركسون) ، حركة باتجاه الدقة ، بل ببساطة حاجة وظيفية للحياة .
 ويمكن جمع النصوصات الساذجة سوية لتعطي إحساساً بوحدة موضوع ما فقط تحت
 تأثير التربية . إن الخطوط العامة الواضحة التي تراها في شيء ما ، والتي تعطيه
 هويته ، ما هي إلا تصميم نوع معين من «التأثير» الذي قد تمارسه ... إنها خطة
 لأعمالنا النهائية كأنها تعاد إلى أعيننا بواسطة المرأة ، عندما نرى سطوح وحافات
 الأشياء . إن ما يفقدنا الى القبول بالرواية القائلة أن الأشياء الفردية موجودة هو
 الحاجة لتلبية متطلبات العالم المادي وليس الرغبة في المعرفة الحق . «إن انقسام
 المادة كلها الى اجسام مستقلة ذات معالم متعددة تماماً انقسام اصطناعي» .

وكان (الفريد نورث وايتهيد) ، وهو من اللذين هاجمهم (وندهام لويس) ، أيضاً
 مناهضاً للذاتانية المتمثلة في (برادلي) و(إيركسون) : لأنه شعر بأن المعرفة نوازي
 الحقيقة وتشترك في تركيبها ، بحيث لا يكون هناك تباين جذري بين المرء وما يدركه
 فيرى (وايتهيد) أن الشيء الخارجي والوعي المدرك يشتركان في عالم واحد على قدم
 المساواة . ولذلك فهو لا يرى صعوبة في الوصول الى هذا العالم المشترك كما يفعل
 أصحاب المذهب الذاتي . ولعل الجانب الفلسفي لفلسفته الذي جذب معارضة
 (لويس) وجهة نظره في أن الواقع عملية معقدة بالضرورة تتجاوز المعرفة وأن ما تدركه
 في صورة أشياء واحداث يكتسب مظهره في الوحدة والاستقلال من خلال فعل الادراك

ذاته . وقد اندمَش (ارنست فينولوسا) E. Fenoilossa الذي لعبت تأملاته حول السمات الشعرية للغة الصينية المكتوبة دوراً مهماً في تطوير (عزرا باوند) لرؤيا مشابهة في وقت كان يفكر فيه بقضية مختلفة تماماً . وقد قرّر (فينولوسا) منتقداً التبريرات التي تُعطي عادة لشكل الجملة ، أنَّهُ ما من جملة ترقى الى مستوى الكمال عند النهوي طالما كانت جميع العمليات متداخلة «عدا الجملة التي تستغرق جميع الوقت لتلفظها» : وقد سُمي (وايتهد) وجهة نظره «نظرة موضوعية» لكن الاتجاهات المحددة للعقل المدرك مهمة فيها بصورة تامة مثل الاتجاهات التوسعية للعملية الخارجية .

وهكذا : فإن الافتراضات الاعتيادية حول علاقة الانسان بالكون المادي غير محددة من عدة اتجاهات قبل اكتشاف الواقع المادي ، والتأمل حول طبيعة المفاهيمية Conceptualization . فلا مركب الواقع الخارجي ولا وسائلنا في الحصول عليه كانت مفهومة فكرياً فضلاً عن أنه لم يكن في الامكان الفصل بين أيٍّ من هذه القواميس عن الاخرى . اذ لم يكن هناك سبيل الى معرفة الامور الخارجية إلا على نحو مشوه بذات فعل المعرفة . وكانت تألفات مشابهة تنتشر في عالم الفن التخطيطي حيث أوجدت الموقف الذي سمّاه (أندريه بريتون) André Breton بـ (أزمة الشيء) ويوحى بالتشكك في الفكرة العامة التقليدية القائلة إنّ الاشياء موحدة ومستقلة في لوحات (سيزان) Cézan او مونيت monet والانطباعيين عامة وتتجلى تماماً في اللوحات الزيتية للتكعيبيين والمستقبليين حيث لا تحاكي التشظية والصور الذهنية المركبة والمستويات المتشابكة والتجريد و(الكلمة المفتاح) linges-forces مظهر الاشياء ، بل حالتها في الواقع مثلما كان العقل الحديث يشرع في إدراكها .

وقد أحدثت هذه التغييرات في إدراك الواقع الموضوعي تغييرات ضرورية في استخدام اللغة . . وقد أدت الى هذه النتيجة أكثر المواقف محافظة حول الصلة بين اللغة والواقع . فتأكد (وتكنشتاين) Wittgenstein في طروحاته أن اللغة تمثيلية بصورة لا مفرّ منها . وأنها لا يمكن لها أن تتجنب التعبير عن ذاتها بوسائل تتسجم مع الواقع الموضوعي أي أن تبدلات في الافتراضات الأولية كهذه ، مثل وجود اشياء مميزة ، إمكانية تثبيت الوقت ، وحدة الذات وانفصالها عن العالم الخارجي ، مصداقية المدارك الحسية ، والتمييز بين الاشياء والعمليات ، لا بد أن تغضي في النهاية

الى انحرافات جذرية عن اللغة المتواضع عليها .

وهكذا أصبح التمثيل واحداً من المواضع على هذا النوع من التجديدات مثل تجاهل اوتقليص النحو ، صقل المفردات ، أنواع جديدة من الصور المجازية بل على تحسين التتقيط والاستخدامات غير التقليدية لفن الطباعة ، معبراً عن الهدف الوحيد في تصوير الواقع بدقة في مجموعة مختلفة من الطرق ، لانه قد بات هناك الآن قَدْرُ لا يستهان به من التباين في الافكار المتعلقة بماهية الواقع ، وكيف يتم فهمه . وقد ولّد تغييرات جذرية لان الكتاب الجدد شعروا من ناحية بأن لغة الماضي لا تستطيع ان تلبي المستويات الجديدة للبداهة والدقة والضبط والوضوح . وانها من الناحية الاخرى لم تستطع التقاط خصائص مثل الغموض والتكامل والعمق السايكولوجي الذي بدأ بإظهار كونه قد جُرب حديثاً . فإن لم يدرك الجمهور الغرض التقليدي العامل في الفن الجديد والادب فذلك لانه لم يدرك لحد الان العالم الذي كان يحاول محاكاته .

كبيرتود شتاين

نعتبر (كبيرتود شتاين) شخصية مهمة في الادب التجريبي الحديث لانها كانت اول من يكتب الانكليزية بأسلوب رفض الافكار الاساسية حول الكلمات ، والجمل ووظيفة اللغة الادبية ، وينقل الى الادب تأثير الرسم الحديث ويلتقي عملها كثيراً مع كتابات التجريبيين الاخرين من حيث المنابع والمبادئ النظرية وهي مثال مقنع لحقيقة ان التمثيل المنشور بعناية كان خليقاً بأن يولّد ، في المحيط الثقافي لبداية القرن العشرين ، نتائج غريبة . وعلى الرغم من ظهور عدد من الاهتمامات الاخرى في الكتب التي ألفتها قبل عام ١٩٢٠ . لكن الحافز الرئيس لـ (كبيرتود شتاين) خلال هذه السنوات كان نقل انطباعاتها اولاً عن الناس في «ثلاثة انفار» Three lives (١٩٠٩) و«نشأة الامريكيين» The Making of Americans (اكمل في ١٩١١ ونشر في ١٩٢٥) ثم عن (الوازم غرف الطعام) Objects Food Rooms التي تشكل مادة (الازرار الدقيقة) Tender Buttons . وسيبقى هناك دائماً شيء خفي حول استيعاب

(كيرتروود شتاين) العفوي للروح الجديدة ، حيث قال (جون مالكولم برنين) J. M. Brinnin ، «كان قد تكون عالم جديد من العقل ، وكانت (كيرتروود شتاين) قد بلغت عتبة ، وطوت مظللتها واجتازته ببسروعدم تكلف وكأنه يفضي الى بيت تعرفه ، وثمة حقلان روجا الى تجديداتها الادبية قُدِّرَ لهما لان يصبحا مصادر مألوفة لافكار جديدة للكتّاب التجريبيين : وهما علم النفس والفن ، ولا سيما عمل الرسامين التكميين . ويتمثل التأثير السايكولوجي عليها في التباين التجريبي الذي صادفته وهي طالبة في (رادكليف) Radcliff اكثر الغرويدية واليونكية Gungian التي سرعان ما نفذت الى الادب . وكانت قد اجرت في اثناء دراستها بعض التجارب التي تضمنت الكتابة الالية . ووجدت انها كانت اقل اهتماماً بما اظهرته تلك التجارب حول طبيعة الانتباه والوعي عما كشفتته حول طبيعة الاشخاص الذين اشتركوا فيها افراداً . وقد استفاد (بنس) Yeats والسرياليين الفرنسيين . فيما بعد من الكتابة الالية ، بشتى الطرق ، للوصول الى الافكار اللاعقلانية اللاواعية ، ولم تظهر (كيرتروود شتاين) اي اهتمام بهذا الجانب ، بل حسبت وسيلة تمثيلية لوصف الشخصية . وليست الكتابة الالية اسلوبها الخاص ، بل حصيلة التروي اليقظ (دون مراجعة او حذف) . وهي لا تقلد في (ثلاثة انفار) الكلام الحقيقي للناس الموصفين بل تسعى بدلاً من ذلك الى اظهار خاصية عقلهم ومشاعرهم عن الحياة من خلال الاسلوب الذي يتميز بكونه عفويًا ، بسيط المفردات ، ساذجاً نحوياً وانسيابياً ، تكرارياً رتيب الفكرة . ولما تطور اسلوب (كيرتروود شتاين) بقيت هذه الخصائص سماتٍ ضرورية له تحت غطاء اسس منطقية مختلفة .

ويشترك اسلوبها النثري الشهير كما يظهر في (نشأة الامريكيين) وما بعد ذلك ، في ميدانين عامين مع التكمينية : فهو يرفض التقاليد الفنية التي قصدت الى تمويه القصص الخيالي المتضمنة في الطرائق الفنية للتمثيل ، كما انه يقدم ذاته بشكل تجسيد للوعي الجديد ولا تحكي كتابتها قصة بل تنجس نحو معالجة الاشياء والاحداث والشخصيات على أنها أمثلة للموضوع الحقيقي للكتابة وهي الطبيعة العامة للواقع . وهذا الواقع ، بالنسبة الى (كيرتروود شتاين) . محدود جداً بالفهم المباشر . إنه مجرد حالة الانتباه الموجودة عند الكاتب اثناء ما يكتب ليس غير . وهو يتماثل في اكثره مع وجهة نظر (بيركسون) القائلة إنه يجب مطابقة الواقع النهائي مع

مفهوم الفترة المتغيرة دائماً التي تعد أكثر التجارب فردية . لكنه متصل بوضوح أكثر مع مقياس الوعي، الذي عرفه استاذها المفضل البروفسور (وليم جيمس) W. James وقد ظهر هذا المفهوم أولاً في (مبادئ علم النفس) Principles of Psychology (لجيمس) عام ١٨٩٠ حيث وصف بانسياب الوعي المستمر بذاته . لكنه يحتوي على أقسام منفصلة من التركيز أثناء انتقاله من موضوع الى آخر وتبليين موضوعات التفكير عن بعضها في عملية الوعي . بيد أن الافكار ذاتها متفاعلة مع قرائنها وذات هوية ثنائية لا تستطيع اللغة ادراكها . رغم أننا نضفي اسم الموضوع على فكرتنا عنه ، فإن الفكرة ذاتها تتضمن عدة عناصر لابد أن تبقى دون اسم بعضها دائماً اشياء كانت معروفة قبل لحظة بوضوح أكثر ، وأخرى اشياء تعرف بوضوح أكثر بعد لحظة . وقد حاولت (كيتروود شتاين) معالجة الصعوبات الفكرية بالانتقال من لحظة من المعرفة الواضحة الى أخرى ، مكونة وحدة من الافكار المستوعبة يدركها المرء بصورة مفردة . أثناء مرورها بالوعي ، في عملية سرعان ما ترى انها تتطابق مع انقسام الأشياء الموجودة في التكميلية التحليلية ومع المبدأ الحديث عن الفضائية .

وقد شعر (جيمس) بأن الافكار تشترك في الوسط العام للشعور وانها ترتبط ببعضها . لكن هذه الافكار كانت اقل اهمية بكثير بالنسبة الى (كيتروود شتاين) . من إدراكه ان الوعي الكامل يتعارض مع حركة الفكر . ومثلما ذكرت في «النشأة التدريجية لتكوين الامريكيين» انها كانت قلقة من حقيقة أن المعرفة تتكون تدريجياً مع الزمن لكن الشعور بالمعرفة يأتي في لحظة . واحد المكونات الرئيسية لواقعيتها هو مفهوم الزمن كسلسلة من اللحظات غير المترابطة ، كل واحدة تخلق ظرفاً جديداً وتتطلب جهداً جديداً من الانتباه وتعزول لكل واحدة منها اهمية تعادل اهمية الاخرى . إن أجزاء النموذج المرئية في الاوقات المختلفة ، بالنسبة لوعي الفنان التكميلي البارح لها اولية متساوية ، وغالباً ما تصور كأنها مركبة فوق بعضها متصلة او موضوعة جنباً الى جنب ونجد مثل هذا التأكيد عند (كيتروود شتاين) من ان الزمن سلسلة من النقاط المتساوية في الاهمية . وهو يظهر في هيئة الاهتمام الشديد بحركة الوعي لحظة بلحظة بأقصى درجة من الدقة مثلما فعلت شخصها اثناء تجاربها في الكتابة الآلية . وقد وجدت السرد ، مع تأكيد على السياق . مشكلة لأن الوعي الحديث من إننا لا نعرف الآن حقاً ما إذا كان اي شيء يحدث الآن باستمرار . ولا

يتألف الواقع الذاتي من التتابع ، بل من شعور يكون شيء ما موجود تكون حركته في ذاته مثل دوران الشيء أولية في اللوحة التكعيبية .

والمصطلح الذي أطلقته (كيرتود شتاين) على مفهوم الواقع الذي استحوذ على أسلوبها هو الحاضر المستمر Present Continuous Tense الذي يقدم واحداً من الاهداف المركزية للحداثة ، كمفهوم نظري مصمم لإعداد مصادفة مع ما هو حقيقي لا شك فيه . ويشير (شف . ك كومار) S . K . Kumar الى ان هناك تشابهاً مهماً بين مفهوم جويس عن (الزمن الحاضر المستمر) و(الحاضر المطول) Prolonged Present لـ(كيرتود شتاين) و(الحاضر الخادع) Specious Present (وليم جيمس) و(الحاضر الحي الملموس الحقيقي) Real, Concrete Live Present لـ(بيركسون) ويتضارب الحاضر البسيط مع الذكريات والعلاقات والانفعال الاخرى الثانوية للعقل ، والتي تربك ببساطة وعي ما هو امام الوعي تماماً ان الحاضر المستمر Continuous Present حقيقة قائمة بذاتها ، الشيء الوحيد الذي يمكن للكاتب ان يكون واثقاً منه تماماً ، وكل تمديد له باتجاه التأمل او الذكريات يولد انطباعاً مضللاً ، مثلما يفعل المنظور في الصورة ويقيم الحاضر المستمر ، كما هي الحال في مستوى القماش في اللوحة التكعيبية معياراً من البداهة التي ينبغي ان يلحظها كل شيء في العمل المكتوب .

ومن اجل فهم الواقع النهائي الذي يمثلته الحاضر المستمر فلا بد من دمج الإدراك والخلق في وحدة آنية تستبعد جميع الوعي الذي لا علاقة له بالحاضر . وهذه البداهة ، بالنسبة الى (بيركسون) ليست متاحة إلا نظرياً ، لان الإدراك كله يجند لمساعدة الذاكرة ، ونحن لا ندرك الا بتعابير تم تعلمها في الماضي اما الحاضر البحت فليس اكثر من مجرد ، الاستمرار غير المرئي للماضي الذي يتلاشى في المستقبل وظنت (كيرتود شتاين) انه كان في مقدورها التغلب على هذه الصعوبة إذ ذكرت انها تمتلك موهبة إعتبرتها علامة العبقرية ؛ وهي القدرة على الإصغاء والتكلم في آن واحد . ويوضح (بيركسون) ما يبدو انه كان يدور في خلدها في قطعة يصف فيها كيف ان الواقع يظهر لو امكن ايقاف الزمن واذا ما كان الادراك الموضوعي التام ممكناً .

حسبنا لو كان لنا ان نقسم ، مثالياً ، هذا العمق الزمني غير المنقسم ،

لنميز فيه تضاعف اللحظات الضروري ، بعبارة اخرى ، بتجاهل كل الذكرى فعلياً ان نعتبر حينئذ من الادراك الى المادة ، من الموضوع الى الشيء عند ذاك ستميل المادة ، وقد اصبحت متجانسة اكثر فاكثر . بينما تنتشر احساساتنا المترامية الاطراف ذاتها على عدد عظيم من اللحظات اكثر فاكثر . نحو ذلك النظام من الذبذبات المتجانسة يخبرنا عنها الواقع ، رغم انها لن تصادفها ابداً ولن تكون هناك حاجة للافتراض ، من ناحية الفضاء مع لحظات غير مدركة ، والوعي مع الاحساسات غير من الناحية الاخرى حيث سيتحد الموضوع والشيء في ادراك واسع ...

ويبدو ان اسلوب «نشأة الامريكيين» حصيلة هذا البحث عن جزيئات الواقع غير القابلة للاختزال المعزولة عن انسياب الزمن بالوعي لحظة ف لحظة بالحاضر المستمر . ويظهر كل إدراك وكأنه مستقل تماماً ، دون تأهيل او إخضاع في فسحة عالم يخلو من وهم الزمان والمكان المناسب ، حيث كل ما هو موجود حاضراً تماماً . ولما كانت المدارك لا تستطيع التحرك الى الامام والوراء في الزمن او داخل الفضاء وخارجه فلا يمكن ان يكون هناك اي عمق او تعقيد . فقد استبدلت هذه بملازم مركب متداخل في النحو الناقص ، ويتكرارات قلما تكون متباينة تؤلف كل واحدة منها معالجة جديدة للفهم من وجهة نظر مختلفة قليلاً او تضيف جزءاً جديداً من المعلومات الى ان يتم هضم الموضوع . ويكون الاسلوب انطباعاً استمرادياً اكثر منه سردياً ، لا يتحرك في اي اتجاه قابل للدراك ، بل ينتشر بصورة غير منتظمة في وسط كثيف مستمر وتكراري وكأنه يتبع وصفه (ميركسون) ويلتمس تجانس المادة المدرك يدقه في محاولة للاتحاد مع الاشياء التي تمثلها :

هناك عدة طرق في صنع انواع من الرجال والنساء . وهناك في كل طريقة لصنعهم نظام مختلف في ايجادهم متشابهين فربما هناك كل وسيلة ممكنة لرؤية انواع من الرجال والنساء . وفي وقت ما سيكون حينئذ تاريخ كامل لكل واحد . فكل واحد يكرهم دائماً جميعاً وهكذا وفي وقت ما فأن المرء الذي يراهم سيكون لديه تاريخ كامل لكل واحد . وفي وقت ما

سيعرف امرؤ ما كل الطرق الموجودة للناس لكي يتشابهون وامرؤ ما في وقت ما حينئذ سيكون له تاريخ مكمل لكل واحد .

والتكرار مشابه كثيراً لقوة طبيعية في هذه المرحلة من عمل (كيرتود شتاين) اذ تقول «كانت جميع الاحياء منذ البداية بالنسبة لي متكررة دائماً» . ويشبه هذا المبدأ ، وليس ممارستها للتكرارات ، مبدأ (باوند) القائل make it new (اجعله جديداً) ، ومبدأ جويس «The seim anew» (نفس الشيء مجدداً) ، لانه مبني على لفظة القائلة ان التجديد يتضمن استخدام ما هو ماضي بأسلوب جديد . وهي تقول في جدل حا . ان التكرار ضمن الحاضر المستمر هو غير العودة . لان كل لحظة تجربة مستقلة وليست تجربة تستعيد ذاكرة . فالتذكر الذي هدفه تجنب الحاضر المستمر انما هو مجرد استعادة شيء في الماضي فيضحي هكذا بالآني ويخلط بين نوعين من الزمن ، الحقيقي وذلك الذي تسترجعه الذاكرة . لكن التكرار تذكر يتقيه الحاضر مستمر ، ولا يراد به تحقيق مضاعفة ، بل تحقيق ما اسمته بـ«الاصرار» فإذا ما طلب تسجيل الوعي المستمر التكرار فانه يبقى متحركاً حياً وليس مجرد عودة الى الماضي .

اما «ازرار رقيقة» فقد كانت محاولة تتميز بتصميم اشد لتحقيق مما قد كان ممكناً في تخطيط الشخصيات لـ(نشأة الامريكيين) واستخداماً مباشراً اكبر لمبادئ مستقبلية . حيث تقلد فيها (كيرتود شتاين) التكعيبيين بأخذ اشياء مألوفة وميسورة نماذج لها (لوازم غرف طعام) وكأنها تعني ضمناً ان مواضيعها كانت مهمة فقط كأفكار لنشاط الوسط التعبيري . فقد استطاعت ، عن طريق الكتابة عن الاشياء المادية الجامدة لا عن الناس ، القضاء على هذا النوع من التهديدات للادراك المباشر مثل الاحاسيس ، وتداعي المعاني والتذكر . وقد قارنت عملها بعمل رسام صور الحماد وكانت تكتب ، على ما يبدو ، بينما كانت حقاً في حضور مواضيعها من اجل ان تدون تجربتها مباشرة ، «كانوا هناك وانا كنت الاحظ» .

وليس القصد من نشر «الازرار الناعمة» وصف الاشياء او حتى نقل الاحساس الذي يمر به المراقب في حضورها بل ايجاد «الكلمات التي تجعل كل ما كنت انظر اليه يبدو مثل ذاته» وقد وضحت (كيرتود شتاين) في مقابلة ان العمل يتطلب تركيزاً

شديدا أثناء ما كانت تدرس شيئا ما وحاولت «التقاط صورته واضحة ومستقلة في الدهن وخلق صلة معجمية بين الكلمة والاشياء المرئية». وتبدو الطريقة هذه منالا متطرفا لمبدأ (اورتيكاي كاست) 'للتجريد من الصفات الشخصية اذ لا يبدو مهما ما اذا كان القارئ قادراً على الولوج في العلاقة «وكل» بهم في الظاهر، هو ان يكون النص تقريراً صادقاً للقاء المؤلف مع الشيء» إن بعض القطع تمثيلية على نحو معقول، وأخرى متبدلة. ولكن ليس للكثير من القطع الأخرى صلة فاعلة بالادراك مع الأشياء المعلقة في الشروح التي تجهزها أجزاء النص. وأغرب من ذلك ان اللغة غالباً ما سحدر الى لعبة الكلمات وتتحدى عر التمثيل لتنفاد الى إعواء التوريات والعصوص والاستباطات غير المناسبة والاماط النحوية او الإيقاعية. وأحدى الترجمات لأربع لـ «Chicken» (دجاجة) على سبيل المثال، تقرا «واحسرتاه» كلمة word قذرة واحسرتاه طير bird قذر، واحسرتاه ثالث third قذر، واحسرتاه طير bird قذر. وهذا تصميم صغير له علاقة بالصفات العرضية (القافية في هذا المثال) أكثر منه بالمعنى، وهناك أيضاً حيل، مثل «Coach in China» (عربة في الصين)، blow west, carpet (يا سجادة هبي غرباً) و a rested development (تطور راكذ) وكذلك صياغات معطية One taste one tack, one taste one bottle, one taste one fish, one taste one barometer مثل «مذاق واحد طعام واحد، مذاق واحد قنبنة واحدة، مذاق واحد سمكة واحدة، مذاق واحد ومحرار واحد». ويشعر بعض النقاد ان نثر «الأزهار الناعمة» ليس من غير بنية، كما يبدو للقارئ بل يجدون علاقات معقدة في لغتها. ومن مواضيع التحليل المفضلة الجزء الأول (العزافة، أي الزجاج القاتم) الذي يقرأ هكذا

A kind in glass and a cousin, a spectacle
and nothing strange a single hurt color
and an arrangement in a system to pointing.
All this and not ordinary, not unordered in not
resembling. The difference is spreading.

ويشير (ميشيل هوفمان) Michael Hoffman الى العلاقات بين kind blind

kind-cousin و spectacle glass لكنه يعتقد انها غير مقصودة وتقتصر وظيفتها على اظهار احيائية الكلمات . ويترجم (رشاد بروجمان) غموض الفقرة هذه في صيغة معنوية معقولة ولكنها تافهة ، معلناً أن لون Hurt هو الاخضر الرمادي او اللون الباهت للكذبة وان (الغرافة) Garafe (نظارة) spectacle لانها شيء ينظر اليه . وفي رأي (اليكراستويرات) Allegra Stewart إن القصد من نشر «الانزار الناعمة» هو إحياء وعي القارئ عن المعاني الجذرية للكلمات ، اذ تسمى (الغرافة) Garafe a kind in glass and a cousin لان كلاً من glass و garafe مشتقتان من الجذر الهندو - أوروبي Ghar اضافة الى هذا فان glass (الزجاج) specatacle (النظارة) يلمحان الى البصروان glass (الزجاج) هو blind (اعمى) ، لانه ليس واسطة بصرية في حد ذاته ، بل مجرد مساعد للعين . وتوضح التغييرات من هذا النوع ان «الانزار الناعمة» تتجاوز الاهداف التمثيلية التي بنيت عليها ، ومثل باقي الاعمال التجريبية ، تتجه نحو الخصائص الفطرية للغة .

كانت (كيرتود شتاين) قد استبدلت الاسماء بأسماء الفاعل كلما امكن ذلك ، لان الاخيرة اكثر تعبيرية عن الحاضر المستمر . وتظهر الاسماء ثانية في نشر «الانزار الناعمة» ، حيث يحتوي الكتاب الصغير مجموعة كبيرة متباينة منها . لكن تأثيرات المضارع المستمر ظاهرة في العديد من السمات الاخرى ، فغالباً ما تحل الصفات والعبارات الفعلية محل الاسماء ، وتوصف الصفات بأنها شروط وتستبدل الافعال بأسماء الفاعل ، او تُحذف كلياً لصالح العبارات التي تعكس موقفاً ما . وتعكس هذه الغرائب مفهوماً تكعيبياً مفاده ان الشيء قيد الوصف ما هو الا مقطع عرض «للمعملية» التي ء. ضها (وايتهيد) في الواقع ، ويتماثل مع مفهوم وتكشلتاين من ان الشيء يحدد ا.ا. بق الذي يحتله في Sachverhalt - حالة الوضع العام . ويتم التقيد بالنحو تقيداً اوماً بصورة عامة ، ولكن دونما غلو في التقليد . ويفيد منطلق القواعد في تأكيد

التأثيرات اللامعقولة للكلمات ذاتها فحسب: A tiny seat that means meadows and a lap or cur'dles with cheese' and nearly bats, all this went messed مقعد صغير يعني المروج . لحظة عناق مع الجبن والخفافيش تقريباً ، كل هذا اصبح فوضى وغالباً ما تخلط المفاهيم التجريدية والملموسة وكأن ذلك من

أجل الجمع بين الجوانب الحسية من الشيء . وتلك القائمة للفكر فقط . فحينئذ الصندوق (AboX) مثلاً يقودنا الى التأمل بانه .

Out of kindness comes redness and out of redness comes rapid
the same question, out of an eye comes research, out of selection
comes painfull cattle

(من ادراكه يأتي الالوان ، ومن الاحمرار يأتي نفس السؤال سريعاً من العين
يأتي البحث ومن الاختيار تأتي المشية المصابة بالآلم) وتمشي الافكار والتركيب غير
المتطابقة او التي لا صلة بينها سوية لتختلف تأثيراً اعراضياً او قد اخلتياً يمنع فكرة ما
من ان تكتمل .

وقالت (كيرترو . شتاين) إنها كانت تسعى في «الازرار الناعمة» الى لغة لم تكن اسماً
للشيء بل التي هي ذلك الشيء الحقيقي بطريقة ما وان القصد الى «المادة خلق الشيء»
هو الذي حفزها الى جذب اللغة الاعتيادية المرجعية . وهذا السعي الى المحاكاة
المتطرفة . الى التهرب من العالم العقلي للصفحة المطبوعة واللجوء الى العالم المادي .
والى توحيد العقل «المادة لهوصف» مميزة للمحاولة الحديثة في ربط الفن والحياة عند
مستوى اساسي لكنه يهمل جانباً حقيقة مفادها ان اللغة تتبع مبادئ الانتقاء
والتجريد الخاصة بها ، بحيث يدين لها نوع مستقل من الواقع ، حتى عندما تكون
حقيقية وتسيطر فعلاً على فهمنا للعالم المادي . والنقص الذي يحس به (نورثروب
فراي) Nothrop Frye في علم البلاغة الفكري البحث يوجد كذلك في اللغة بصورة
عامة مما من شيء مبني من الكلمات يستطيع تجاوز طبيعية الكلمات وظروفها ،
وللغة - او بالاحرى ، لاي شيء اخر ذي إمكانات رمزية - خيار إما ان نعني او ان تكون
شيئاً فيما يخص هوية معينة ، ولا يسعها ان تفعل الاثنين . وعليه فإن فكرة (كيرترو
شتاين) أن بإمكان كلمة ما او مجموعة كلمات - بقدر ما يتعلق الامر بالوعي - أن
تكون ، ذلك الشيء الحقيقي : ما هي إلا فهمها الاول للمفاداة الساذجة التي تؤمن بأن
الكلمات مرتبطة فطرياً بمدلولاتها اكثر مما برموزها الاعباطية

ويبدو ان سوء فهم (كيرترو شتاين) لدور الفن في ادراك الواقع يرتبط بسوء تركيب
طبيعة الادراك الانسي فقد اعتبرت الحاضر المستمر مثلاً رأينا وسيلة للوصول الى

الواقع باقصاء كل شيء الا الوعي الذاتي . لكن (بيركسون) انكر ان حالة إدراك كهذه يمكن ان تكون سهلة المثال .

يشغل الإدراك التام ... مهما افترضناه سريعاً عمقاً معيناً من الاستمرار بحيث لا تكون مداركنا المتعاقبة اللحظات الحقيقية للأشياء أبداً ... بل لحظات من وعينا . لقد قلنا نظرياً إن الدور الذي يلعبه الوعي في الإدراك الخارجي يكمن في العمل سوية بواسطة الخيط المستمر للذاكرة والرؤية الآنية للواقع . لكنه لا يوجد لنا في الحقيقة . شيء ، أني ففي كل ما هو أني ، عمل لذاكرتنا ومن ثم لوعينا اللذين يندمجان سوية كي يفهما في حدس بسيط نسبياً ، عدداً لا نهاية له من اللحظات لزمن قابل للتقسيم الى ما لا نهاية ... إن وعينا يعرض لنا سلسلة من المناظر التصويرية ، غير المتصلة للكون .

ويحبس الكاتب في سمة المحاكاة لوسطه لأن الإدراك ذاته مقطوع عن التماس المطلق مع الواقع الخارجي بهذا النوع من الميزات «التصويرية» مثل الذاكرة ، والتمييز والفهم الحسي . فكما أن هناك ، في تحليل (بيركسون) تناقضاً بين حياد المادة الموضوعية الفنية الواضحة للإدراك ، فكذلك لابد أن يكون هناك اختلاف متطرف بين الشيء واللغة التي تقوم بعكسه . فالمرء لا يستطيع أن يصور الشيء بل يصور معرفته عنه فقط . إن محاولة (كبريتود شتاين) لتفنيد إنكار (بيركسون) للإمكانات العلمية للإدراك التام ، تشتمل على خلط الوعي بالحقيقة وخلق اللغة بالشعور وقد ضحت بالادوات التي تجعل الإدراك ممكناً في محاولتها تجنب المرفة وتحقيق الاتصال بالواقع بالتسلل الى المراضيق للحاضر المستمر . إن إضعاف الإدراك الذي يحدث عندما تحاول النخلص من القيود الضرورية له ينعكس بطبيعة الحال ، في إضعاف منابع اللغة الواضحة في كتاباتها .

وقد اعتاد الكتاب التذمر من قصور اللغة عن الوفاء بالاغراض التعبيرية ، وبدلاً من ان تظهر (كبريتود شتاين) كيفية التغلب على هذا النقص ، فانها تقوم بتعزيزه على ما يبدو . إن لغتها المحددة ، الضيقة المتكررة تشبه شهاباً ناماً الحوار في اعمال (بيكيت) و(ايونسكو) و(بنثر) التي تعبر عن الوعي القزم للعقول المضطهدة المعزولة

الفقرة . إن نثر (كيرتود شتاين) . يتوقع مقدماً فشل البحث عن الذات . وكسجل
 ذلك الجزء من الواقع الذي تهضمه الذات هضماً تاماً وهو الوعي الآتي فإنه ينجح على
 ما يبدو فقط في توضيح وجهة نظر (ف . هـ . يرادي) القائمة على أن الذات مركز
 محدود للغاية . وهو يظهر أن ما يمكن اقتناؤه بالآنية المطلقة ، لا يكاد يكون خليقاً
 بالامتلاك وإن على العقل أن يمدد ويضاعف ذاته من خلال طاقاته الخيالية إذا ما كان
 عليه أن يجد رؤيا للحياة جذيرة بالعيش . ويتصارع عملها مع عيوب وامكانات اللغة
 ولا يؤدي إلى تعزيز هذه الامكانيات عن طريق الغاء الذكريات والمرجعية والتعبير عن
 العواطف بل كل وظيفة تقوم بها اللغة والاحوال الاعتيادية . وعلى أية حال فإن مثالها
 مفيد لأنه يبين أن الكتاب بخلاف الرسامين ، لا يستطيعون التجريب بدون أن يدفعوا
 الثمن إلى المتطلبات المخاضلة لأداتهم التعبيرية التي هي في الأساس واسطة التعبير عن
 المعنى .

Hulme and Pound

هولم وباوند

يبدوان الغرض الرئيس للكتاب الذين التقوا بـ (ت . ي . هولم) و(باوند) لمناقشة
 الشعر في مختلف مطاعم لندن بين ١٩٠٩ و ١٩١٤ هو تمكين الشعر من تحقيق اتصال
 حقيقي مع الواقع على الرغم من أن هذا الغرض سرعان ما أخذ يتنافس مع اغراض
 اخرى . لقد طالب (هولم) بالتمثيل الدقيق الواضح النزيه ووضع (باوند) «المعالجة
 المباشرة لـ (الشيء)» شرطاً من شروط التصويرية : وثمة حاضران متباينان تماماً عززا
 الدعم من أجل التمثيل الصادق للواقع الخارجي بين الكتاب المحدثين أحدهما
 التطلع الاخلاقي المألوف لقول الحقيقة : وهو هدف يبدو في ظاهره بسيطاً ولكنه
 يتشعب عند التحليل الدقيق إلى مبدئين متناقضين مع المبدأ الاصلي : الانتطباعية ،
 وهدف تصوير ما يجب أن يكون وليس ما هو كائن . وقد بدا ممكناً في اول الامر تتبع
 الهدفين كليهما في آن واحد . إن اعلان باوند في رسالة مبكرة انه يريد «رسم الشيء
 مثلما أراه» يعبر عن الايمان بعملية الإدراك . لكنه كان في مقدوره كذلك القول بأن

الحالة العامة للدولة تعتمد على توضيح معنى الكلمات ، التي تعطي ملكة اخبار الحقيقة اكثر من قوة المحاكاة .

وكان الحافظ الثاني جمالياً . فاحساس (هولم) بأن الدقة والمباشرة تولدان المتعة ، ومبدأ (باوند) : إن الشعر يجب ان يتألف من الجزئيات الملموسة لانها توقظ استجابة كاملة هي اجزاء في مجموعة واسعة مختلفة من الرأي الذي يرى القيمة الفنية إضافة الى الاخلاقية في التحليل الدقيق . ومثلما مررنا ، فإن التمثيل المبني على أسس اخلاقية او جمالية ينزع الى التحول الى المثالية بل الى الشكلية ايضاً ، والى فقدان ضرورته في المحاكاة ، ولكن مهما كانت المبادئ التي تدعم مبدأ المحاكاة فقد اتفق الجميع على انه اذا ما اريد اتباعه في الزمن الجديد المتاح ، فانه ستكون هناك حاجة الى الابداع والتجريب في اللغة .

ولم تعرف جماعة لندن شيئاً عن (كيرتود شتاين) ، لكنهم شاطروا وجهة نظرها في ان اللغة يجب ان توضع في علاقة مباشرة اكثر مع الحقيقة ، وكان (هولم) مثل (شتاين) متأثراً بـ (بيركسون) بعد ان التقاه في اوائل ١٩٠٧ واصبح مفسراً نشطاً لآفكاره . وان كانت لا تتطابق كثيراً مع الافكار الخاصة به . وكان (هولم) منظرأ يجنح نحو النزعة المطلقة ولم يكن تأكيداً للاثنية سوى جز من نظرية اكبر للفن كانت تؤدي الى اتجاه مختلف تماماً . وقد تبني مبدأ (ولهلم ورنكر) W. Warringer المتضمن ان الفن التجريدي الهندسي يجسد رغبة للاستقرار الروحي للتنبؤ بأن ثمة فترة فنية اخذة بالاقتراب ستعارض التمثيل وتعبير عن ذاتها من خلال التجريد . ان ولعه بهذا النوع من الفن قاده الى إدراك ان التجديد ضروري اذ حل محل المذهب التمثيلي الإنساني لانه فنٌ يمتاز بالثبات والاستقرار . وقد اتجه (هولم) في خطوته الثانية لتعليه المنطقي الى افكار (بيركسون) . وقد وجد تفسيراً للخاصية المحددة المبتذلة للإدراك والتعبير الاعتيادي في رؤيا (بيركسون) ان الذكاء كوظيفة ذرائعية يشوه الواقع عن طريق تبئنه المعرفة بأساليب تجعلها قاعدة مفيدة للعمل . ومن اجل التخلص من صيغ الإدراك هذه ، يجب على الفنان أن يفرغها عن قدراته الإدراكية ويواجه الواقع في حالة من التحرر من الضوابط المسبقة ، وهذا برنامج يتطابق مع مبدأ التقريب لـ (شك洛夫سكي) Shklovsky .

وهذه هي النقطة التي تدعم عندها فلسفة (هولم) في التمثيل . وهو يرى الفنان انساناً حراً في تأمل الاشياء مثلما هي ، واكتشاف طرق بديلة في التعبير عن المدارك العامة التي باتت تقليدية بواسطة الذكاء . والفرض الوظيفي الذي تؤيده . ان (هولم) مولع بالنباشير والدقة والطراوة والنسمة الفردية والقيم الاخرى للتمثيل وفي الصيغ الجديدة للتعبير التي تتطلبها ، وعندما نتبعه اكثر ، فإننا سوف نواجه اسئلة ذات تاثيرات جمالية ونقلاً للمشاعر ، التي هي اجزاء مختلفة من موضوعنا . لكن تعريفه للفن يؤكد القيم ذات الصلة بالتمثيل ، ويعلن ان الخروج على اللغة المألوفة ضروري لهذه القيم ، في الوقت الذي يدلل ضمناً على انها في التحليل الاخير قيم جمالية حقيقية .

يمكنك تعريف الفن اذن على انه رغبة عاطفية في الدقة ، والاحساس الجمالي على انه الاثارة التي تتولد من الاتصال المباشر ، فاللغة الاعتيادية لا تدخل شيئاً في الفردية والطراوة للاشياء . وطالما تبقى تلك الخاصة ، فإننا نعيش منفصلين عن بعضنا فالفن الخاص الذي يهمننا هنا ، على اية حال ، يمكن ان يعرف كمحاولة لنقل شيء تخفق اللغة والتعبير الاعتياديان عن فهمه .

بيد أن هذه العبارة المقتنعة لصالح التجريب تصحبها ايحاءات عملية معتدلة على نحو مخيب للامال ويستنتج (هولم) أن الكاتب «مُجبر على اختراع استعارات جديدة وصفات جديدة» ولكن ليس لأغراض تمثيلية بحث لأن الواقع الحدسي مثلما قال (بيركسون) ، لا يمكن بلوغه بآية طريقة ثابتة ، ولايتيح (هولم) أي أمل يمكن أن يضاف الى اللغة . إن المحاكاة تولد السرور الجمالي بالاقتراب من الواقع اكثر مما تفعله اللغة الاعتيادية ، وليس بالضرورة تحقيق الاتصال به . فأنهم هو السمو على الحدود الحاضرة . الا ان اللغة عادة غير شخصية ولا يمكن التنبؤ بها ولهذا تأثير يجعلها في حالة اتصال مقنع مع الحقيقة ، الاحساس الجمالي الجوهرى الوحيد الذي تولده فينا إن : دعوة (هولم) الى الدقة هي في الاساس من اجل الواقع . ثم من اجل مقاومة التعبير الذي يعتمد على العرف . ويقول «إن الفكرة غير مهمة ابداً . المهم هو التمسك بالفكرة ، من خلال التأثير التحولي المطلق لاقحامها في وضع لا ليس فيه ، البقاء في وسط الامواج . وتنقل صورة (هولم) بحيوية الجهود التي ينبغي على الكاتب أن

يبدلها لمقاومة التأثيرات المفسدة التي تُهدد بها اللغة موضوعه . وقد اعجبه هذا المعنى لانه طريقة «البقاء» . تقف بوجه التدفق البريكسوني عديم الشكل ، المتمثل في غرس وقد حاد في جنب الاشكالية ، والحصول على قاعدة للفن التجريدي الهندسي ، اللاتمثيلي تماماً الذي اثره حقاً .

ومن ناحية اخرى فان (هولم) استسلم للاعتقاد بأن اللغة ما كانت لتستطيع ابدأ ان تشترك في الواقع مهما كانت درجة معالجتها له قريبة بحيث يبقى الناقل والشيء المنقول عنصرين منفصلين . إن فن الشعر التصويري لـ (باوند) يزيل هذه الفجوة ويؤكد ان بإمكان اللغة ان تمتلك ، وتدخل في القصيدة خاصية الواقع ذاته . ان مثله هو تلك اللغة التي تنافس الواقع عن طريق الإمعان في الملموس والخاص كليهما وحث الوعي من اجل ربطه بالكونيات كي يستخرج منه فكرة ذات معنى . بيد ان (هررين . ن . شنايدو) H. N. Schneideu الذي اظهر على نحو مقنع ان عاطفة (باوند) نحو الخصوصيات كانت جانباً من بحثه عن المعاني الكونية يذهب مثلاً تشير اليه القصائد التصويرية وما بعد التصويرية ، الى أنه اعتبر الخصوصيات مصدراً للكونيات ، وتابع مطلبه من خلال «الاسناد الموضوعي» ، وكان (باوند) مدفوعاً بالاقتناع بأن الخصوصيات وحدها هي التي تبعث الحياة في العلاقات الكامنة بين العوالم في دعوته الى «الموضوعية ثم الموضوعية مرة اخرى» قائلاً «ان اللغة مصنوعة من الاشياء الملموسة» ومجادلاً في ان صحة الحالة تعتمد على «تطبيق الكلمة على الشيء» ومشيداً بشعر (هاردي) مثلاً فعل بعد الفترة التصويرية بوقت طويل ، لانه كان مشدوداً الى الواقع وكان دافع (باوند) الاعتقاد بأن الخصوصيات هي التي تُحْيِي العلاقات الكامنة بين الكونيات وقد قال : «جميع المعرفة مبنية من مطر الذرات الحقيقية ...» ، وقد اشاد بـ «اهل دبلن» و«صورة الفنان في شبابه» لانهما صقلتا الواقع الذي كان مثار اعجابه في تتركّاب روائيين فرنسيين معينين في القرن التاسع عشر وجعلتاه وسطاً للدقة النفسية . وقال : إن اعمال جويس واليوت ، رغم اهتمامها بمشاهد محلية ، فأنها تشكل حقائق عامة عن العالم الحديث . الفن لا يتجنب الكونيات بل يطرقها طرقة قوياً من الخصوصيات . وكان (كونفشيوس) قد نصح بأن المعرفة يجب ان تكون مبنية على «المظاهر الملموسة» ويوضح (باوند) سبب ذلك في ان التجارب الاولى فقط هي التي تستطيع ان تشغل المدارك وتولد الاقتناع العام .

إن مطابقة الخاص مع الكوني ، من وجهة النظر الأفلاطونية ، التي سعى (باوند) لتحقيقها ، تناقضية ، لأن الخصوصيات لا يمكن أن تكون إلا مؤقتة بينما يجب أن تكون للكونيات الديمومة . إلا أن التوفيق بين الاثنين هو من الموضوعات الرئيسية الملحة للفلسفة والدين ونظرية الشعر . ويبرز وصف (هيلكل) لعملية التوفيق هذه «المموس الشامل» Concret Allgemeine في النشيد الثامن

Canto وحيث يشترك في بيت شعري مع اسم إلهة (پوسيدون) Poseidon ويمتلك المموس عند هيكل الحالة الكونية بفضل الإهام في المطلق ، والكوني المحسوس الحتمي هو المطلق ذاته ، بطبيعة الحال . إن هذه الروابط الميتافيزيقية متساوقة تماماً مع فكرة (باوند) عن الواقع كمزج بين المؤقت والإبدى ، المباشر ، وما يفوق الوصف . ولكن اسهامه في المسعى التقليدي لتوحيد الخاص والكوني في نظريته عن «الصورة» Image هو الشيء الخاص الذي يقوم باشعاع المضمون الكوني من خلال صلته بالاحاسيس التي لها حالة ثابتة في التجربة البشرية . ولابد من إرجاء مناقشة نظرية (باوند) حتى فصل لاحق ، ولكن من المفيد هنا ملاحظة أن «الصورة» تستدعي مفردات لغوية مرجعية للوهلة الأولى ، معتمدة في تأثيرها على الواقع الوجودي .

وقد رأى (دونالد ديفي) Donald Davie أنه بينما احاط (اليوت) والرمزيون مداركهم يستار من مشاعرهم ، فإن (باوند) تبني شيئاً يشبه الموضوعية العلمية بالولوج في طبيعة الظواهر في «موقف من التيقظ التبجيلي امام العالم الطبيعي» .

الضوء الذي يسقط خلال الماء الاخضر للباهت

مثل ظل سمكة .

يؤثر في العقل كاجلال مخلص لقوة «المظاهر المحسوسة» لدى (كونفشيوس) ، المتجلية في احدى أكثر لحظاتها زوالاً ، وحتى وإن لم تتضمن أي كونيات . لان (باوند) أحس بأن الشاعر بانغماس ذاته في العالم المادي يكتسب كلاً من المعرفة والنفمة المناقضة لها والبراءة الثمينة والحياد . ووصف في مقال له عام ١٩١٢ بعنوان «حكمة الشعر» عمل الفن والتجربة المدرك بصورة موضوعية لقوى موازية تحرر العقل من التصورات السابقة :

إن وظيفة فن ما هي تحرير الذكاء من طفغان العاطفة ، أو ... تعزيز

ملكات الادراك وتحريرها من العوائق ، مثل الامزجة القائمة والافكار القائمة والاعراف ، من نتائج التجربة الشائعة ولكن غير الصورية ، والتجربة التي يقحمها الشخص الذي يمر بالتجربة ، وليس قوانين الطبيعة الحتمية .

وتفصح العبارة عن بعدٍ مدمرٍ غير متوقع في المبدأ الاول للتصويرية : «المعالجة المباشرة لـ ، الشيء» ، سواء اكان موضوعياً أم وجدانياً ، وتعطى صدى لوجهة نظر (هولم) في ان احد اغراض الكتابة الدقيقة «البقاء في وسط الامواج» وهو الغرض انسليبي لمقاومة العوائق الوجدانية . وقد اشاد (باوند) بالقصيدة الغنائية Conzone لـ(جيدوكافالكانتني) Guide Cavalcanti المسماة Donna mi prega لانها كانت خطيرة ، بالنسبة للنظام الفكري للقرن الثالث عشر ، مظهرةً استقلالاً عقلياً يعتمد على التجربة اكثر منها على السلطة . وقال ان روح القصيدة هي من اجل «... التجربة ... ضد طغيان القياس» وهي تستخدم استعارات دقيقة تتناقض مع الصورة المجازية البتراركية Petrarchan المنقفة . وقد صرح (باوند) بأن هولم اندهش حين قيل له بأن لغة (كافالكانتني) Cavalcanti تتطابق مع احساسيس معينة . إلا ان سبب اندهاش (هولم) ربما كان اكتشافه ان (كافالكانتني) كان قد توقع مبدؤه في ان لغة الشعر يجب ان تجسد احساسيس فردية . وقد عبّر كاتب روسي عن اعتقاد (باوند) في وظيفة الخصوصيات في الشعر تعبيراً مناسباً عندما كتب اليه بخصوص «قصائده» ادى انك ترغب في اعطاء الناس أعيناً جديدة ، وليس في جعلهم يرون شيئاً خالصاً جديداً .

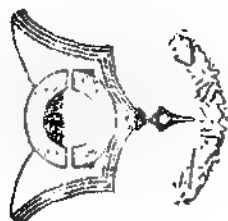
وكان لمخطوطه (ايرنست فينولوسا) Ernest Fenollosa التي وقعت في ايدي (باوند) عام ١٩١٢ ، والتي نشرها في سنة ١٩١٨ بعنوان «الحرف الصيني المكتوب كوسيلة شعرية» ، الاثر الكبير على رغبته في جعل اللغة في علاقة وثيقة بالواقع . وقد وصف (فينولوسا) رموز للكتابة الصينية بأنها «صورة اختزالية» حية لعمليات الطبيعة التي تحاكي ما تعنيه محتفظة بعلاقاتها مع العالم المادي حتى بعد ان تكون معانيها قد جعلت تجريدية او مجازية . ولابد من ان تكون الكتابة الصورية (الصينية) قد بدت لـ(باوند) مثلاً لا ينكر على «تطبيق الكلمة على الشيء» . او بالاحرى على الاعمال والعمليات ، التي تكون الاشياء فيها مجرد مراحل ، كما يذكرنا (فينولوسا) . وقد قال (فينولوسا) ان الكلمات الصينية لفظية verbal في الاساس ، تجسد تفاعلات

الواقع ، بدلاً من تمجيده ، مثلما تفعل الكلمات الاسمية في اللغات الصوتية . وهو يقر بأن المتكلمين الصينيين ليسوا واعين عادة بهذه العناصر لان الخاصية التمثيلية للكتابة الصينية قد أصبحت تقليدية تماماً ، وغالباً ما تفقد تماماً بل حتى تلك الجذور التي تمتلك فعلاً قيماً للكتابة التصويرية ، غالباً ما تُستخدم لوظائف صوتية أكثر منها لوظائف صورية لكن (فينولوسا) لا يعتقد بأن اللغة في مجملها لم تكن أصلاً كتابة تصويرية وتستطيع العين الغريبة الساذجة ايجاد أنية الكتابة التصويرية التي تفتقر اليها الكتابة الابجدية (في الامثال البسيطة التي يختارها لتوضيح افكاره) .

ويقول (باوند) ان الكتابة التصويرية ميزة المحسوس التي تحول دون الامور النافهة . وقد اعتبر فتغنشتاين الكتابة ، الهروغليفية ، نظيراً لتصريحه بأن القضية المنطقية «صورة للواقع» تماماً مثلما اعتقد (فينولوسا) بأن الكتابة الصينية «قريبة من الطبيعة» . ووجد (باوند) في الصينية الاكتمال الذي عزاه (فتغنشتاين) الى اللغة عامة - عدم القدرة في الابتعاد عن الواقع دون الابتعاد عن اللغة - ولا يعرض الموضوع بالمحاكاة المباشرة بل بالتقاط سماته الجوهرية مثلما يفعل التسجيل او النوتة الموسيقية ، وفق قوانين التحول الثابتة . وقد دُهِش (باوند) غاية الدهشة بفكرة (فينولوسا) في ان التقليد الصيني لا يترك الخصوصيات في المؤخرة عندما يرتقي الى المستويات غير الملموسة من الاتصال لانها تعبر عن التجريدات عن طريق تجميع العلامات في مركبات ، بحيث ان الرمز الذي يعبر عن الموضوع على سبيل المثال (日月) mingz والذي هو واحد من الرموز المفضلة لدى باوند ، يربط الجذرين اللذين يعنيان الشمس والقمر . وبهذه الطريقة تعبر الخصوصيات ذاتها السياق الذي تكتسب ضمنه معنى عاماً . وقد يبين (باوند) كيفية تكيف هذه الطريقة في الشعر ، حسب مقترحات (فينولوسا) بتوضيح مغزى التفاصيل في احدى القصائد الصينية التي قام بترجمتها ، بضمن سياقها الثقافي . ولعل الترجمة مبنية على تفسير - في وجد في دفاتر ملاحظات (فينولوسا) التي غالباً ما تقدم مرادفاً انكليزياً لكل رمز من رموز الكتابة التصويرية - وكانت مهمة (باوند) ملائمة الوحدات سوية بطريقة من شأنها تحديد الموقف .

شكوى سلم الجوهرة

الدرجات المجوهرة بيضاء الان تماماً بالبدى



قد تأخر الوقت وها هو الندى
يبُلل جواربي النسيجية
اسدل الستارة البلورية
وأتأمل القمر في الخريف الصافي

وتوضح ملاحظة (باوند) ان القارئ سيعلم من التفاصيل ان القصيدة تدبر كيف ان سيدة من البلاط في قصر قد وصلت مبكراً منتظراً عاشقاً ، دون جدوى لا يمكن غفران غيابه بسبب العطش . وتبرز التفاصيل موقفاً عاماً وما وراءه ، بل حتى موقفاً عاطفياً عاماً اكثر من الأسى وخيبة الأمل . وهذه الفكرة من المواضيع التقليدية في الادب الصيني . وهي تجسد واحدة من الحالات الثابتة للانفعالات التي رأى (باوند) ان الشعر يجب ان يوجّه ناحيتها ، لكن خصوصية التفاصيل لم تصبح غامضة بمفرزها العام . ويشكل التفصيل وما يشير اليه وحدة ، وهذا حسب اعتقاد باوند . هو ما تفعله الكتابة الصورية ذاتها .

Williams and Cummings

وليمز وكمنجز

تتشعب اللغة والواقع في شعر (وليمز كارلوس وليمز) William Carlos Williams في نوع من المعجزة الحتمية . وتحقق هذه الاستقامة بسلسلة من الخطوات التي تبدأ بثورة ضد الاعراف وفيها ، كما يقول (وليمز) «قد نُبِت كل شيء مأكوف بمسامير ، وجرد من حرية العمل وأبعد عن الاستخدام » . واذا اراد الشاعر ان يهرب من هذا الاعتقال فعليه ان يفتح نفسه للتجربة المباشرة لعالم غير معروف ، عالم خالٍ من الدلالات من اجل استعادة احساس بخاصية الوجود المستقبل او بالواقع الذي تحس به في ذاتنا ، وعندما يعود الى الكتابة فإن هذا الحس يعمل بمثابة معيار لأصالة كلماته فيغربل الكلمات المستعارة من التقليد ولا يسمح إلا بالكلمات التي تشترك في «الوجود المستقل» الذي تتمتع به الامور الواقعية الاخرى والصورة

الذهنية التي يستخدمها (وليمز) لهذه العلاقة المشتركة ناجحة على نحو خاص وليست الكلمة معرّضة وعليه فهي قادرة على توصيل التحدّر من حالات الثبات التي تحطمها الى ان يتم توليفها بدقة مع الحقيقة التي يمنحها الواقع ، فتحدّر من ضرورة كلمة ما بفعل واقعها الذاتي لتطلقها وتبعث فيها الحيوية في نفس الوقت . ولا تكرر الكلمة الحقيقة فحسب بل «تولف معها» لتكتسب الخاصية التي يدركها الخيال كوجود ذاتي حقيقي . اما عدم كون هذا نقلاً حقيقياً بل شيئاً حققه عقل الشاعر فواضح في فقرة سابقة ترد في كتاب آخر ، حيث حقق (وليمز) على ما يبدو بعض المضامين الاخرى لهذه الصورة الذهنية : «إن المرء لا يحاول ببراعة النجار مزج أنغام المزمار بالكمّان ... انما تمزج موسيقى الالات وهذا لا يقوم به النجار بل المؤلف الموسيقي بفضل الخيال » .

ونقاس الكفاءة الذاتية للكلمة بإزاء الكفاءة الذاتية للحقيقة تماماً مثلما يقاس (A) الكمّان مع (A) المزمار فإذا تحقق تماثلها ، فإنهما يتحرران من بعضهما . ووجه نظر (وليمز) هذه نقيض نظرية (بيركسون) . فالشيء بالنسبة الى (بيركسون) خيال مستخلص من سيل الاحداث ويظهر الى الوجود بفضل الكلمة . لكن استقلال العالم المادي بالنسبة الى (وليمز) دعم ضروري لاصالة اللغة .

وما ان تتولد اصالة اللغة بهذه الطريقة حتى تكون الكلمة طليقة في الاسهام بقصيدة ليس لتصميمها الا علاقة ضعيفة بالحقيقة ، تماماً مثل النغمة الموسيقية التي تكون حرة في الاشتراك في تكوين اللحن بعد ان تقرر طبقتها . وعليه فإن التمثيل الدقيق يحرر الكلمة ، على نحو موهم بالتناقض ، من «ثبات» التمثيل المحض . وهي لا تجرد من معناها ، لكنها عندما تشترك في قصيدة ، فانها تُحرّر من الميزة المألوفة لذلك المعنى عن طريق نقلها الى وسط آخر ، وهو الخيال . والشيء الذي تمثله ضرورة مسبقة ، لانه يقوم بوظيفة الوسيلة التي تشدّ نصل المعنى الذي يمكن الكلمة من أداء عملها ويذكر (وليمز) ، في وصف تأثير شعر (ماريان مور) Marianne Moore مفهوماً له صلة باستخدامه للغة على حد سواء . الكلمة «النظيفة» التي عولجت بالعامض لازالة الاوساخ عنها وغسلت وجففت ووضعت بصورة مستقيمة على سطح نظيف ، ان التركيب البسيط النشط لقصائد (وليمز) يساعد في تنقية كلماته بهذه الصيغة ، كما بين (ج . هـ . ملر) G.H. Miller ، ولكن ثمة عامل مطهر اخر هو المدلول الذي يحتكر الانتباه كشيء ملموس ، ويبدد القرائن الثانوية بحيث يمكن للمرء ان يقول

الآن إن هذه كلمة ، والآن يمكن أن تستخدم ، ولكن كيف ؟ ولعل القصيدة التي تلي
تفسير (وليمز) لكيفية «توايف» الكلمات بواسطة الواقع بحيث تكون طليقة لأن تسهم
في موسيقى الشعر ، مثال لما يقصده :

سوزان ذات العيون السود

برتقال ريان

حول اللب الأرجواني

الفرجس الأبيض لا يكفي

الحشود بيضاء

مثل الفلاحين

الذين يعيشون في فقر

لكذك غنية

في اللمجة

أيتها السمراء

العربية

الهندية

فالكلمات تسهم في التصاميم التي تطور بضمن القصيدة التي ليس لها إلا صلة ضئيلة
بمعانيها ، ومع ذلك فالمعنى قاعدة أساسية لكل كلمة . وفي ميزان الألوان والخصائص
المرتبطة بالوردتين فإن «بياض» النرجس و«بياض» الفلاحين الفقراء متغيران لفكرة
واحدة ، مثلما أن «أرجوان» عيني سوزان السود و«سمراء» المرأة الشرقية ، ومن
الناحية الأخرى فإن لفظتي «الأغنياء» و«الفقراء» لهما ظلال أصيلة من المعاني ، لكن
مدلولاتهما بضمن القصيدة لا تتبدل . (على أية حال فإن كلمة «الفقراء» لا ترد إلا مرة
واحدة) . إن تحريات (وليمز) الدقيقة للغاية في الاستخدام الشعري للكلمات تحول
الدلالة إلى الوظيفة الشعرية . إن الملاحظة المحسوسة النزيفية والتحقيق الصعفي
أمران ضروريان بطبيعة الحال ، فمن شأن الشعور الذاتي أن يعيق التأثير الدافق
الذي يكاد يكون ملموساً للدلالة . إن عزل الكلمات والعبارات في أسطر قصيرة جانب
أخر لهذه الفكرة . فلا شيء يمكن أن يكون أبسط من «المرأة السمراء» ، ومع ذلك فإنها
في وضعها الحالي تتيح سطحاً نهائياً للنقاط المعاني المتصلة بالوردة فأدوات الوصف

المتناقضة ، «عربية / هندية» تزيد غنى الصورة وتنتشر التأثير المرجعي لدى المرأة السمراء» .

وثمة مرحلة من الوعي (لوليمز) متصلة في صمت بالواقع الملموس :

الأوراق تتعانق

في الأشجار

أنه عالم

خال من الكلمات

لا شخصية له

لكنه واضح أن «المعالجة المباشرة» لا يمكن أن تكون الآ نسبية وأنه لابد من وضع الواقع المادي بضمن مملكة الخيال إذا ما أريد النفوذ اليه عن طريق الاحساس والدلالة . ولا يمكن بلوغ الواقع الحقيقي إلا بترك قيود الدلالة التقليدية الى تفاصيل الواقع الفعلي وهي تلج الوعي . لكن هذه الاصاله مكانها الخيال وليس الواقع الخارجي .

أن اسهام الخيال في خلق التأثير ، وإن لم يكن حقيقة الأنية ، واضح كل الوضوح في شعر (ي . ي . كمنكن) E. E. Cummings فالتناقض الممكن بين المظهر والواقع لم يخلق (كمنكن) باعتباره فردانياً فوضوياً ، ولم يأبه بحقيقة أن الاشياء قد توضع حقائق جوهرية للادراك : فالمظهر بالنسبة اليه واقع والادراك حقيقة . ولم تكن للأنية صلة ما بمحاولة (باوند) أو (اليوت) في التخلص من تدخل المشاعر الخاصة أو التساوق المنظم لظواهر (وليمز) بل العكس ، فالاحاسيس والانطباعات هي مواضيعه الحقيقية فإبداعاته الساذجة غير موجهة نحو ادراك اكمل للشيء بل الى تسجيل ذاتي أدق لرد فعله على الادراك . وهكذا يمكن القول إن (كمنكن) يتجنب الفخ المتأصل في التمثيل الموضوعي باتخاذ منهجاً مختلفاً تماماً . ولكن حتى إذا قصد من المنابع الجديدة التي ابتكرها التعبير عن انطباعه عن الشيء ، وليس الانشغال بكفاح عقيم ضد الموضوعية ، فإنها تحقق فعلاً دقة تمثيلية رائعة وانتعاشاً ، وتنفذ عنها التأثيرات المخدرة للاداء المتكوف .

وقد كتبت (كمنكن) عن الوعي الحاضر ، شأنه في ذلك شأن (كيرشود شتاين) فكل قصيدة تمثيل ثاب اسمها بشريدا ولم عن اعطاه ما حية اقتطعت وألغت من المادي

والمستقبل . وله عدد من المصادر لتجديد اللحظة وتكثيف عدد من الانطباعات في لحظة
 انية منفردة من اجل تحقيق التأثير الحديث المتميز للعملية الفضائية . ويتحقق هذا
 احياناً بتقسيم العبارات او الكلمات المنفردة ووضعها في اجزاء مختلفة من القصيدة ،
 تفضل بينها مادة اخرى . وعلى النقيض من (كيرتود شتاين) ، فان (كمنكز) لم يحدد
 نفسه ، على اية حال ، بالحاضر الحقيقي ، او يجعل من نفسه مسجلاً سلبياً للحظة
 الادراك فقصاده مصوغة ومستنبطة ، وحصيلة براءة فعالة تعمل باتجاه عدد من
 الاهداف التي يتمثل احدها في التعبير عن الانفعالات المباشرة . وهو يعمل بحماس من
 اجل تعزيز القدرات النطقية والتمثيلية للغة ومضاعفة امكاناتها اللفظية وازدادة
 امكانية تصويرية محققاً بذلك نجاحاً افضل مما حققته (كيرتود شتاين) في سعيها الى
 ايجاد الكلمات التي تجعل كل ما انظر اليه ، يبدو مثل ذاته .

وفكرة الوجود المجرد في عمل (كمنكز) ، كما هو الحال في عمل (كيرتود شتاين)
 (و. و. ك. وليمز) ، قوة منشطة غير مضمونة ابدأ ، ومشهورة دائماً . إن (كمنكز)
 واسع البراعة في استنباط الكلمات المركبة التي هي غير منطقية ولا تمثيلية في الوهلة
 الاولى ، لكنها مع ذلك تفلح في تسجيل بعض الجوانب المهمة لتجربة ما ، لتضعها
 بوضوح امام القارئ . ويتحدث في كتابه الشعري الاول الشهير Chanson
 Innocentes عن عالم الطفولة فيراه مثل «مذاق الطين - الطيب» ، و«الحساء
 المدهش» ، وبأسلوب مختلف تماماً ، يرى (كمنكز) المومس وهي واحدة من
 موضوعاته المفضلة ، في «وضع قضاء من الاثنين» . وعندما يذهب لمساعدة امرأة ملقاة
 في الشارع ، يرفع «راسها الشبيه بالدمية» : فمن عجائب الرجال عامة أنهم «رافعات
 حركية صغيرة» ، وليست هذه المغامرات ناجحة دائماً ، بعضها تدهشنا كالاطلاقات
 في الظلام وقد ظلت سبيلها ، مثل «الأنامل الدقيقة» وشفق النساء الملونات» والتي
 تخطيء الآنية تماماً ، مهما كان الشيء الآخر الذي تحققه . لكنه من الملاحظ ان
 (كمنكز) اقل حظاً في النجاح عند التوفيق بين الصفات والاسماء بضمن الحدود
 المتعارف عليها ، وتوضح لنا ذلك سلسلة من المحاولات . فللمرأة الثملة «يدٌ مضحكة
 واحدة» ، وللرجل الضخم «أيد بائسة قدرة» : لكن للمرأة البسيطة البليدة «أيد
 غبية» ، وهذا ربط غير تقليدي مباشر حقاً .

والكثير من قصائد (كمنكز) في العشرينات عبارة عن صور أو أوصاف منجزة دون

أي ابداع طباعي . وغالباً ما تمتلك زهواً وأبهةً باروكية (لا سيما عندما يكون الموضوع عن مومس) ، لكنها تعبر عن احساس بالادراك المباشر للشيء . فعلى سبيل المثال يتضح من وصف كهذا :

زحفت القصيدة على بطنها مازةً بي
مثل جيش واحد . من منخريها حتى قدميها
فاحت منها رائحة الصمت . والمربط الملهم
لقدميها السعيد جمع شهواتي المنفردة
في كتلة واحدة
كان شعرها مثل غاز

يحوي شراً عند اللمس (ص ١٠٧)

أن التصريحات الموضوعية في الشكل ليست أكثر من مجرد تقارير عن الاحساس ، فليس هناك محاولة لتجريد الكلمات في ظلال المعاني من اجل الفوز باستقلالها عن الشعور وارسالها بثبات في المعنى المرجعي كما هي الحال في شعر (وليمز) . بل العكس ، حيث يقصد (كمنكز) الى ضغط اكبر قدر ممكن من الاحساس في سلسلة من النقاط الانفجارية الحيوية . ولابداعات الطباعة السيئة الصيت من الوظائف ، احداها بالتأكيد هي تلك الخاصة بتقليد الشيء من خلال العرض المرئي المباشر . وفي الوقت الذي تختلف مساعيه بهذا الاتجاه نوعاً ما عن مساعي (جورج هوريرت) George Herbert و(ابولونير) Apollinaire ، طالما ان كمنكز لا يصوغ عادة أسطره لكي تتخذ شكل الاشياء فإنها غالباً ما تشبه طرائق (مالارمييه) في «دفعة كشتبان» *un coup de Des* ، في توظيف اشكال الحروف ، وعلاقات التنقيط والواجه المختلفة للحرف الطباعة ، لتحقيق تأثيرات مرئية أكثر منها معنوية . وهذا النهج محاولة من اجل «تجاوز طبيعة واحوال الكلمات» دون التخلي عن الكلمات تماماً . وهي لا تقوم بمحاولات جديدة نحو التمثيل لكنها تمنح القصيدة فعلاً حضوراً مادياً ، كما ان امتلاك الصيغة الاستطرادية في كلماتها مع الصيغة الوجودية في مظهرها تحد جدي لاحساسنا بالصيغة التي يعتل بها المعنى . وثمة مثال مثير في قصيدة عن الثلج وهو يذوب ، توهي كلمتها الاولى «SNO» (ثل) بأن الحرف الاخير فيها (W) (ج) ما زال

مغطى بالتلج غير الذائب وتعطي هذه الوسيلة بياض الصفحة ، حيث ينتمي الحرف ،
 انية مادية مثيرة . وثمة تأثيراً مماثل في فصل (ايتاكا) Ithaca في عوليس حيث السؤال
 «اين ؟» الذي ينتهي به الفصل ، وهو استفسار عن (يلوم) والجواب عليه بنقطة
 سوداء على الصفحة . ويبدو ان جويس يقول ان 'شخصيته موجودة على وجه
 التخصيص في الحبر وورق كتابه ناكراً اي وجود له خارجه . ان هذه التدخلات في
 العمل التقليدي للغة تحقق تأثيراً تمثلياً قوياً حاملة معها على نحو موهم بالتناقض
 الكلمات الشاحبة نسبياً . ففي إحدى قصائد كمنكز التي تصف امرأة جالسة في شرفة
 إحدى المقاهي وضوء شمس الصباح يشرق من خلال الاشجار ، بيت يقول * :

الاول من (of) يتكرر ليشير الى حلقات ضوء الشمس الاتية من خلال الاوراق (احداها
 كما نلاحظ اكبر من الاخرى) ، وقد فرق بين احرف اللام بالانكليزية (l) ليومنا الى حزم
 ضوء الشمس في كلمة falling (يسقط) ويبدو اكيداً ان شيئاً ما قد حقق بالتضحية
 بالترابط المنطقي على حساب الحيوية . ويتم عرض الموضوع رمزياً بواسطة ذبابة
 تعشي على مرآة في قصيدة عن موضوع الغراق ، وهي صورة تعزز بصورة مرئية
 بواسطة وسيلة طباعية :

... a fly
 &
 her his its image
 strutting (very
 Jerkily) not touch-
 ing because separated by an impregnable

حيث يصور حرف (H) الكبير الذبابة وشبهها بينما يمثل الخط الوسطي الانقي فيه
 سطح المرآة .

* لا يمكن ترجمة النص الى العربية لأنه سيفقد معناه . فالحرف الاول من حرف الجر (of) يرمز هنا الى حلقات
 ضوء الشمس مما لا نجد له مثيلاً في احرف الجر العربية المرادفة له كي يعطينا هذه الدلالة . وقد تركنا الكثير من
 هذه الألعاب اللفظية كما هي حفاظاً على دلالتها ومعناها . ويقوم المؤلف ، في اغلب الاحيان بتفسيرها وقد
 رمزها للقارئ (المترجمان)

ان وسائل من هذا النوع وهي تزداد تعدداً وتصبح صريحة أكثر في شعر (كمنكز) بعد عام ١٩٣٠ ، تستلزم الأنية كي تخلق انطباعات مرئية مباشرة توازي وتعزز الأنية الروائية للعلاقة بين القارئ والشئ قيد الملاحظة ، مثل الثلج ، بقع ضوء الشمس والذبابة . بيد ان الشئ الذي يكون القارئ على اتصال به حقاً هو مدارك الشاعر والمصادر الموسعة للغة . وعليه فان لإبداعات قصائد (كمنكز) شيئاً من التأثير في تسطيح المدرك في الرسم التكعبي . وهي تثير الانتباه الى السطح المعمول للقصيدة والتأثير على المصادفة المباشرة مع الشئ الى الحد الذي يتصافى عنده ذلك السطح . فنحن امام تجارب مباشرة لقدرة الثلج على تمزيق الاشياء ، وتجارب البقع المدوّرة لضوء الشمس ، وتمائل الذبابة المكشوفة ، لكن هذه ليست مثلما سيلاحظ ، إلا مفاتيح ملموسة المعاني مجردة . انها في الحقيقة تنقل فكرة عن بيت القصيدة البسيط المباشر غير التجريبي - للقصيدة حول المقهى : « الكراسي تنتظر تحت الاشجار »

Science and Futurism

العلم والمستقبلية

لم يتجاهل احد من الكتاب في مستهل القرن العشرين من الذين كانوا قد طمحو الى نقل إدراك اصيل للواقع ، تأثير العلم . وانتهت اكتشافات العلم مساندة الآراء القائمة وحررت الفكر بتقديمها على كل ميدان من ميادين التفسير الخيالي للعالم وان كان تسلطياً . وكانت احدى نتائج هذا تجديد للخوف الرومانسي التقليدي من ان العلم قد يكون تهديداً للشعر . ويعلن (اي . ١ . ريجاردز) I. A. Richards في المقال الذي طُوّر في النهاية الى كتاب (العلم والشعر) ان الشعر في استخدامه للكلمات هو عكس العلم تماماً . وهذه العبارة . رغم تخفيفه لحدتها فيما بعد تمثل جوهر جهوده الاولى للحكم على ما اعتبره نزاعاً بين المعرفة العلمية والشعرية .

ومع ذلك ، فإن التجريبيين الذين ضاقوا بكل شكل من اشكال السيطرة عدوا العلم مصدراً ثراً للقياسات والمبادئ ، في الوقت الذي كانت فيه الانظمة المألوفة للفكر تنهار بسبب الادراك الموضوعي المتطرف . فعلى سبيل المثال ، يبين (باوند) في مقاله (الفنان

الجاد) المنشور عام ١٩١٢ «الفنون والادب والشعر علم الكيمياء» وطور هذا القياس بسيل من المصطلحات والقياسات المبنية على العلم . واليه تعود الفكرة القائلة ان الدقة في نقل النتائج يجب ان تكون قياساً للفن كما كانت للعلم وان الفعالية في الشعر يمكن ان تعرف بكفاءة التعبير واشاد (باوند) بالعمل الروائي المبكر لـ (جويس) لانه صوّر الحياة الرومية بدقة تكنولوجية . وقال في وصف لـ (اهالي دبلن) «ان جويس يتعامل مع اشياء ذاتية ولكنه يعرضها بدرجة من الوضوح وكأنه يتعامل مع المكائن ومواصفات المعمارين . واعتقد انه على الفنان التعامل مع مشاكله بروحية «التقني» المبنية على التسجيل الامين، والتحلي بالصبر في اختياره لادوات التعبير المختلفة وصياغته للاستنتاجات . ومن شأن تجريب كهذا ان يصبح شعراً ، وعلى اية حال فان معطياته، ستكون ذات فائدة إما للشاعر نفسه او الى خلفائه . وفي الإمكان فهم الصيغ الواقعية والمثالية للفن على انها اطوار تشبه مراحل التشخيص والعلاج على التعاقب . ولم يكن (باوند) الوحيد في تكييف مفردات مفاهيم العلم للاغراض النقدية . فقد لاحظنا قبل قليل قياس (اليوت) الشهير في الحفّار Catalyst في مقاله «التقليد والموهبة الفردية» وصرح كاتب مقال في مجلة تصدرها (كمبردج) في وقت متأخر يرتقى الى عام ١٩٢٨ ، يدل اسمها Experiment «التجريب» على مغزى خاص كما ان (فاليري) Valery و(هوبكنس) Hopkins اشتركا ، رغم اختلافاتهما ، في «دقة تكاد تكون علمية ويصبح التجاوز فيها على الخاصية المادية لتجربتهما امراً مستحيلًا» . وباستمرار الفترة الحديثة ، اصبح جلياً أكثر ان تنبؤ (وردزوث) في مقدمته للقصائد الغنائية ، بدأ يتحقق :

اذا ما قدر لجهود رجال العلم ان تخلق في يوم ما ثورة مادية ، مباشرة او غير مباشرة ، في وضعنا وفي الانطباعات التي نستلمها بحكم المادة فان الشاعر حينئذ لن ينأى اكثر مما يفعل الان ، وسيكون مستعداً لتتبع خطوات رجل العلم لا في تلك التأثيرات العلهة المباشرة فحسب بل سيكون الى جانبه حاملاً الاثارة في خضم المواد العلمية نفسها .

ونذكرت (جين وهشتاين) Jean Epstein في عام ١٩٢٢ في مقالها «الحالات الجديدة للظواهر الادبية» ان الوضع الذي تنبأ به (وردزوث) قد حصل فعلاً .

وأشارت الى ان الاجهزة التي وفرها العلم لتعزيز مقدرة الحواس ، كالتلفزيون والمجهر ، كانت تحول وتوسع الادراك . «وتصبح هذه المكائن في لحظات معينة جزءاً من ذواتنا ، مقحمة نفسها بين العالم وبيننا ، ومرشحة للواقع مثلما توشح الضائشة الفيزيائي الاشعاعي فيفضلها لم نعد نمتلك فكرة بسيطة واضحة ومستمرة ودائمة عن شيء ما » . وقد ذهب (ريشارد ألدنكتون) R. Aldington في مقال نشر في نفس العام الى ان العلم كان قد حسن الادراك بمفهوم آخر ، فقد اجبر الشعراء على مواجهة حقيقة ان الطبيعة ملوثة بالمتناقضات .

وكان المستقبليون الايطاليون ، والناطق بلسانهم الموهوب (فيليبومارينيتي) Filip-po Marinetti اول من استوعب التأثيرات الكاملة للعلم على الفنون وانطلق لتعريف مبادئ الادب والفن الموائمة للعصر التكنولوجي ، وبذلك حردوا لأول مرة بعض البواعث الاساسية للفن الحديثة . وكانت الآراء الجمالية التي عرضوها للجمهور الانكليزي بين ١٩١٠ و ١٩١٤ في سلسلة المحاضرات والمعارض والعروض المسرحية ، خيالية ومتقدمة ، بيد ان ابداعاتهم الغريبة ، مثلما فهمها بعض المراقبين المعاصرين ، نبتت من اعجاب شرعي بقدرة العلم على السيطرة على الواقع . وجعلهم اقتناعهم بقدرة الفن على تكييف وتحفيز المجتمع يقحمون صراع السياسة في حقل الثقافة ، متحدين بنشاط الآراء التقليدية . لقد دشّنوا عصر البيانات الرسمية . واكدوا ان الأعمال الفنية يجب ألا توضع كي تبقى ، بل تؤدي مهمتها ثم تُنسى او تتلف . واخترعوا مفهوم الثورة الدائمة وما دعاه (هارولد روزنبرغ) Harold Rosenberg «تقليد الجديد» .

وشعر المستقبليون ان الاجهزة مثل اللاسلكي ، والماكنة ، والطائرة واسلحة الحرب الجديدة كانت تضع الانسان في تماس مع المصادر الاساسية للطاقة في الوقت الذي عزلته فيه القيم والمواقف التقليدية عن هذه الحقائق الجديدة . وثمة رؤية بطولية متأصلة في فلسفتهم تقوم على اعتبار الانسان كائنًا يقلد المدنية ويضع جانباً الاحترام ، والتناغم والذوق السليم والاحمال من اجل قيم تصحب العنف والسمة والاقدام والتهديم . وهذا الانسان خالق بالاعجاب لانه رفض العلم السايكولوجية التقليدية وتبنى الصيغة القاسية البليدة لوظيفة الوجود التي هي ، زنة للمعادن والمكابس والابخرة والتيارات الكهربائية التي يصادفها في حياته اليومية .

ولعل المستقبلين كانوا ساذجين ومضطربين في حماسهم للعلم والتكنولوجيا ، ولكنهم جعلوا من الوعي العلمي جزءاً دائماً من احساسهم الجمالي واصبح تأثير مدهنتهم للماكينة واضحاً في عمل العديد من الفنانين خارج الحركة المستقبلية امثال (جيكوب ايشناين) Jacob Esptein (وفرناندليغن) Fernand Legen. وظهرت في الشعر الصور المجازية للعلم وادواته واستخدام شعراء من امثال (باوند) و(اليوت) المنطق المبني على القوانين العلمية وبدا الانسان مواطناً ذا حضارة تكنولوجية فضلاً عن كونه مخلوقاً من الطبيعة .

وكانت التكيفية كحركة ، مقتصرة على الاستوديو وقاعات العرض بيد ان المستقبلية وضعت نمطاً جديداً لحركات الفن في القرن العشرين وذلك بالتعبير عن نفسها من خلال احداث استفزازية جماهيرية ، وهي البذرات الاولى للوقائع التي ميزت الفترة الاخيرة من التجريبية . وقد اخترع (مارينتي) الاسلوب الجديد وهو الذي حمل تعاليم المستقبلية الى اقطار عدة منها روسيا في سلسلة من اللقاءات الجماهيرية التي كان يعلن عنها على نطاق واسع . وتراوحت هذه اللقاءات بين محاضرات هادئة نسبياً ومعارض فنية الى مظاهرات سياسية عنيفة وانتفاضات طلابية في عام ١٩١٤ وعام ١٩١٥ في ايطاليا ، حيث كان (مارينتي) ، الذي سعى الى دفع بلده الى الحرب خطيباً منشطاً وادع السجن لفترة من الوقت ، وكانت «سهرة مستقبلية» Solree Futuriste احد اساليبه في نشر المستقبلية وهي عبارة عن سلسلة من الخطابات والعروض غير التقليدية يُقصد منها اثارة غضب الجمهور او خلق اضطرابات . واصبحت هذه المناسبات اجزاءاً مهمة من النشاطات الدادائية والسريالية وتوقع تأكيدها على الاستفزاز ورد فعل النظارة ظهور المسرح المشارك .

وكان الجمهور البريطاني بين عام ١٩١٠ ونشوب الحرب العالمية الاولى قد عرف ما فيه الكفاية عن المستقبلية ، والفضل في ذلك يعود الى مارينتي الذي اثرت نشاطاته بصورة مباشرة في الحركات الادبية والفنية لذلك العصر . وتطرق (مارينتي) قليلاً في لقاء اولي خلال محاضرة بعنوان (حديث المستقبل) Discourse Furutiste ألقيت في نادي (الاسيوم) في نيسان ١٩١٠ ، الى المستقبلية نفسها لكنه تبنى تحليلاً مستقبلياً للشخصية الانكليزية . ومن الواضح انه اشاد ، دون تهكم بالكبرياء الوطنية العدائية

والفردية والولع بالرياضية لا سيما الملاكمة والاهتمام بالتسلح الذي عدّه سمة
لإنكلترا والنزعة التقديرية التقليدية واحترام الأرستقراطية والنزعة الى الانحدار في
الممارسات الروتينية المعتادة لا سيما التصلف . وعندما قابله جمهور الحاضرين
بالتصفيق بدلاً من إبداء الغضب نصحهم (مارينتي) بالتخلي عن عرف حسن
الضيافة الانكليزية و اظهار مشاعرهم الحقيقية بالسفيرة والاستهزاء

وحصلت الحركة على قدر كبير من الشهرة والقبول في اذار ١٩١٢ عندما تم عرض
رسوم مستقبلية ايطالية في قاعة عرض (مالفيل) والقي (مارينتي) محاضرة اخرى في
لندن . وعندما قام (مارينتي) بزيارة اخرى الى انكلترا في تشرين الثاني عام ١٩١٢
نزل ضيف شرف في مأدبة عشاء حضرها ستون مدعواً من اهل الفكر اغلبهم من
الرسمامين ، ونقلت الصحافة الحادثة على نطاق واسع . والقي في وقت لاحق من الشهر
قراءات من شعره امام جماعات من العنانين والادباء ، وصرح (ريجارد الدنكتون)
Richard Aldington الذي حضر احدي هذه الجلسات لمجلة (ايكويست) egoist
في الاول من كانون الاول عام ١٩١٢ انه كان لـ (مارينتي) أثر مفرغ لكنه جذاب ونصح
قراءه ان يقرأوا الديوان الذي طبع مؤخراً للشعر المستقبلي الايطالي . وعندما عاد
(مارينتي) في عام ١٩١٤ للقاء سلسلة من المحاضرات واحياء حفلة موسيقية صاخبة
في قاعة لندن للموسيقى ، كانت المستقبلية قد اصبحت حديث الساعة ، تناقش بشكل
واسع ، وتكتب عنها التقارير ، ويساء فهمها وتربط بشكل غير دقيق بكل شيء جديد
وجدي في ميدان اللباس والتصميم .

من الصخب الذي اثارته الحركة المستقبلية في انكلترا الا ان كاتباً واحداً فقط
توصل الى انبامحاولة جادة للوصول الى فلسفة عامة اذ شخص (ر . ف. سمولي) R. F.
Smalley في مقالة له في البريطانية المحافظة (برتش ريفيو) British Review في اب
١٩١٤ المستقبلين مع الحافظ الذي كان للنقاد ان يروه فيما بعد في تجارب التكبيين
التمثل في تحقيق ترجمة للواقع من شأنها ان تكون فعالة في الفترة المعاصرة وكانوا
يصرون على ان «العقل يرى اكثر من العين» و «ان النظر وحده . مالم يكن مستنداً في
معلوماته على الحقيقة العلمية ، لا يعطي إلا صورة وهمية» وكتب (سمولي) Smalley
يقول «انهم نتاج شرعي للعصر الذي نعيش فيه وانهم وضعوا تحدياً واضحاً للغاية
الاراء التي وجدوها تسود ذلك العصر »

ولم تكسب المستقبلية الى جانبها إلا عدداً قليلاً من الانصار الانكليز . فالرسم الوحيد الذي يبدو انه تعاطف معها تماماً هو (و . ر . نيفنكون) W . R . Nevincon ولم يكن هناك كتّاب مستقبليين من الانكليز .. كان (هولم) و (باوند) و (ويندهام لويس) ومعاصروهم عدائين بشكل فعال ، ولكن من الواضح انهم كانوا مع ذلك متأثرين بـ (مارينتي) لانهم شكلوا حركة مضادة وهي الدوامية Vorticism التي بدا انها صُممت لمجابهة تهديد المستقبلية عن طريق تركيب جديد ضَمَّ الكثير من سماتها مثل الاعجاب بالمكائن والاشكال الهندسية ، وعدم الصبر على المآخذ البشرية والاسلوب المتفطرس في التعامل مع الجماهير . وضاعت السلسلة الرائعة للبيانات الرسمية للمستقبليين الكثير من الابداعات التي اصبحت فيما بعد جوهرية للادب الحديث . وهذا يعود جزئياً فقط الى التأثير المباشر . فمع مرور القرن ، التفت الكتّاب الامريكيون والانكليز ، من الذين لم تكن لديهم صلة مباشرة بالحركة ، الى آرائها ، معيدين اختراعاتها غالباً ، لانها كانت كما اعلن المستقبليون ، اجزاءاً حتمية من الوعي المعاصر . وعالج المستقبليون التجريب الادبي في عدة اتجاهات ، ولكنني الان سأركز على الابداعات اللغوية التي افترضوها كل معضلة المحاكاة في عصر تكنولوجي . لقد انطلقوا بمبادئهم من النظرة ان التكنولوجيا قد غيرت الواقع بشكل جذري . وكان نقاد الحياة المدنية في القرن التاسع عشر بدءاً بـ (دزرائيلي) و (فريدريك) Disraeli and Fredrich الى (جارلس بوث) و (بيترس وب) Charles Booth and Beattice Web قد رأوا تطور التصنيع تهديداً للقيم الانسانية التقليدية ولكن المستقبليين ، نتيجة لنفاذ صبرهم لتخلف ايطاليا وسرورهم الساذج بالمعجزات الميكانيكية رأوا في التكنولوجيا إمكانات اخلاقية وروحية تجعل القيم القديمة بالية . كانت المكائن خالية من النقائص الإنسانية . لقد كانت قوية ، غير ذكية تنتج اشكالها وايقاعاتها نوعاً جديداً تماماً من الجمال . وفي الرسم ، اظهر هذا الاعجاب ذاته في الاشكال الميكانيكية والهندسية ، وفي المحاولات لنقل الحركة بتصوير الموضوع في اوضاع مختلفة ، كما في اللقطة الفوتوغرافية المزدوجة وفي استخدام « الكلمة المفتاح » : Linge Fanes ؛ خطوط غير تمثيلية يفترض انها تعبر عن الحركات الايقاعية التي يؤديها الشكل ، المبنية في فهمها على الحدس نحو اللامتناهي . واعتبر الرسامون المستقبليون مثلهم في ذلك التكميبيين ، النموذج نقطة انطلاق للاستحواذ على المفهوم الفلسفي للواقع الذي

يتجاوز الرؤيا البحث . وهناك عدة تشبيهات تقنية بين المدرستين وتبلغ مبادئ المستقبلين عن الاسلوب الادبي الموضحة بالتفصيل في «البيان التقني للادب المستقبلي» ، ١٩١٢ ، التوكيد الصارم على ان اللغة يجب ان تتمتع بحدية كاملة اذا اريد لها ان تعبر عن آراء جديدة . وكان شعار (مارينتي) لمبدئه الادبي هو «اللغة الطليقة» le parole in liberti .

وأكد ، تمثيلاً مع مبدأ المستقبلين القائل ان المكائن ارفع منزلة من البشر ، ان اللغة يجب ألا تعبر عن الشخصية ، وان الافعال يجب ان تخلو من «الشخص» person (والصفة الزمنية) tense ، وان تستخدم فقط في صيغة المصدر لان هذه الصيغة «دائرية مثل العجلة» وبماكانها ان تستوعب علاقات جديدة ، ويجب القاء الصفات والظروف ربما لانها تعبر عن آراء ذاتية ، كما يجب اسقاط الشخص الاول first person كما يجب ان تكون الصور المجازية مبنية لا على افتراضات بشرية بل على ادراك المادية الطبيعية .

ولما كان التماسك مفهوماً انسانياً على وجه التخصيص فانه يجب القضاء على شواهد مثل النحو ، والروابط والصور المجازية المنطقية وهناك دعوة لاستخدام الاسماء المركبة لانها تعبر عن المعرفة المتشعبة للواقع المتمثل بتجارب مثل الطيران بالطائرة لانها تضع الاشياء جنباً الى جنب دون تحديد اهميتها من خلال ادوات ربط واضحة ويجب ان تحل العلاقات الموسيقية والرياضية محل التنقيط لانها تعبر عن حقائق مادية اكثر من الحقائق المجردة . وكتب (مارينتي) ، مستخدماً هذه المبادئ نصوصاً للوصف التالي لـ Messina

fumo del vulcano appello lanciato ai vesuvi stromboli perfidia delle
vegetazioni= travestimenti del terremoto minaccia di un giardino
troppo
profumato odore pepato del pericolo polveriera + volonata +
lavoro + comfort + spensieratezza della fecondazione notturna=

Messina

اطلق لهيب البركان نداء الى براكين الفيوزفي

الفائمة النباتات = الزلزال

كتهديد بستان معبق جداً يعطر في غاية الخطورة .

البار د + الارادة + العمل + الراحة + عبث خصوبة الليل =

ودعا (مارينتي) ايضاً الى «ثورة في فن الطباعة، تضم استخدام الطباعة لاعطاء حركة للكلمات (رداً على الوسائل المستقرة) لـ (مالارميه) ، والى اعتماد الاحجام المختلفة للحروف والحبر المختلف الالوان لتمييز الافكار بضمن نص واحد وقسّم ، في قسم من قصائده ، وحدة الكلمة التي ظلت حتى ذلك الوقت غير قابلة للتجزئة ، كطريقة للتعبير من ناحية عن المشاعر الذاتية واعلن في مقال تحت عنوان «الكتابة الحرة المعمرة» .

ان المستقبلين لن يستقروا بعد الان كلماتهم من التقليد ، بيد انهم وتحت تأثير الـ ebrietary (السكر الثنائي) ينسخونها ويعيدون صياغتها إما بتشذيبها او تجديدها ، وتعزيز مراكز نهايتها مضيفين او مُقلّين في عدد الاحرف ويقصد بهذه التحولات التي وصفت بـ Onomatopeico Pssichico

التعبير الزئاني الخالي من الصاطفة

إن ما كان يدور في خلد (مارينتي) موضح في الوصف التالي للقطار .

trenō trenō ireno treno tren tron

tron tron (ponte di ferro: tatatlūuuuntlin) sssssssiii

ssiiissii ssiissssssiiiii

وتتأرجع القطعة بين كلمات ذات معانٍ مألوفة ومحاكاة للتغيرات في صوت القطار وهو يسير على خط سكة بَرّي الى اخر يخترق جسراً ومن ثم يطلق صفارتَهُ . واعترف (مارينتي) بأن كتابة من هذا النوع لن تكون مفهومة في البداية ، ولكنه اكد ان الجمهور سيتعود عليها اخيراً .

وكان للمستقبلين احساس قوي بالعيوب الاعتبائية التي كانت قد رسخت في اللغة

وكانوا يبحثون عن طرق للتهرب من حاصيتها الحطية والزمنية والتقليدية . إن نقدهم للممارسات التي أصبحت مقدسة بمجرد العادة يكاد يكون شرعياً دائماً ومؤذياً مع ان اكثرها طائشة وغير عملية وغالباً ما عبّرت عن مظاهر اصيلة للاحساس . فرفض الممارسات اللغوية التقليدية عند المستقبلين ، كما هو عند (كيرتود شتاين) محاولة لتحقيق محاكاة اقرب الى الواقع خلال الوعي التكنولوجي ، بالنسبة الى المستقبلين ، وخلال الحاضر المستمر بالنسبة لـ(كيرتود شتاين) بيد ان اسلوب (كيرتود شتاين) المميز الزاهر المسطح المتكرر اكثر محدودية من اللغة التقليدية في الوقت الذي جلب فيه ابداع المستقبلين للغة محاكاة تعبيرية جديدة وقيمة . ومن الواضح ان تهجمهم على تقاليد التهجي ، والتنقيط ، وفن الطباعة والنحو كان له اثر دائم . واصبحت الممارسة الجديدة في شعر (بلوند) و(كمنكز) شيئاً مألوفاً بعد منتصف القرن العشرين لاسيما بين الشعراء الامريكان . فتقاليد التهجي ، والتنقيط وفن الطباعة ، بالنسبة اليهم ، هي الفاظ مهجورة لم تعد قوية لدرجة جعلها جذيرة بالمهاجمة وان ميدان اللغة ميدان واسع ومرن تماماً بحيث يكون الكاتب حراً كي يصبح متطرفاً للدرجة التي يتطلبها احساسه في ارتجال وسائل ملائمة لغرضه ولخطته في التاريخ وهذا الشرط كان سينقبّله المستقبلون وانهم عملوا ما لم تقم به اية جماعة اخرى من اجل تحقيقه .

فن المصطلحات في الاحب

يقدم سويفت Swift في الكتاب الثالث لـ(اسفار كاليبتر) Gullivers Travels وصفاً لجماعة من الكهان الذين يتوقعون «فن اللقي» الحديث باستخدام الاشياء بدلاً من الكلمات في المحادثة ، حاملين معهم ما يحتاجونه منها في حقائب كبيرة . إنه يسخر من الاعتقاد القائل أن هذه «المحادثة المصطنعة» ستكون بمثابة صقل للغة من ناحية السلامة والملائمة والايجاز . ومهما كانت الحمافة التي تنطوي عليها هذه الفكرة فإن من شأن اداة تعبير مثل هذه ان تلبي الحاجة الملحة الى البداة في الفن الحديث وذلك بالالتفاف على الوظيفة الرمزية تماماً .

وشمة اختلاف جوهري بين الشيء الحقيقي والشكل الرمزي . فالكلمات والرموز لها معان مرجعية تعمل بين شيئين يمكن تمييزها بسهولة ، وهما العلامة والشيء المشار اليه ، وغرضهما هو تمكين عقل المراقب من الانتقال من شيء حاضري الى شيء غائب . بيد ان معنى الشيء مستأصل فيه لا يشير الى أي شيء آخر ، وهو في ذاته حاضري مباشر للفعل او القرار . وتضيق عادة هذه الآنية في عملية استخدام الرمز لانها لا تستطيع اختراق إطار اللوحة او ان تصبح متصلة بأحرف كلمة ما . وفي الامكان اعتبار المخطوط والالوان والاشكال التي تبدو في اللوحة علامات لها مقدار معين من الفائدة عند ذاتها ولكنها اذا توحدت لتشكل عملاً فنياً وان كان غير تمثيلي فانه لا يمكن ان يكون لها مصداقية شيء عادي . وتقول (سوزان ك لانجر) Sussane K. Langer .
«يميل كل عمل فني حقيقي الى ان يبدو منفصلاً عن بيئته العادية والانطباع المباشر الاول هو الإغتراب عن الواقع . وهو انطباع عن وهم يكتنف الاشياء والافعال والعبارات وانسياب الصوت الذي يؤلف العمل » .

وتعاني الاعمال الفنية الكتابية من انفصال ثان عن الواقع الموضوعي . لان الكلمات ، كما اظهر (وورف) whorf يمكن استخدامها معنوياً فقط ضمن اللغة ككل ومن خلال ادراك الواقع الذي تجسده . وان العناصر التأملية هذه التي لا غنى عنها ، تعيق بصورة طبيعية الموضوعية الصارمة . ويلاحظ (ونفرد نالوتني) :

Winfred Nowotny

إن طبيعة اللغة ذاتها تظهر بشكل حتمي أن اختيار الكلمات يتضمن اختيار الموقف ، اختيار نوع من التركيب الذهني الذي يشاهد الشيء من خلاله ، او يستوعب بواسطته ، أو يفسر بالرجوع اليه . إن اللغة تمتاز بطبيعة تقتضي انه لا يمكن أن يكون هناك تصوير حيادي للشيء
الكلمات .

فالعمل الادبي اذن مفصول عن الواقع على نحو مضاعف ، لانه رمزي ولأنه يستخدم أداة هي ذاتها ملوثة بعناصر ذاتية .

ولقد استتبب اسلوب فن اللصقات اصلاً كوسيلة لإزالة الفجوة بين الادب والواقع بتأبع مثل الكهان عند (سويفت) Swift وتوظيف الاشياء من العالم الحقيقي لقضية

الفن وقد بدأ استخدامه في حوالي ١٩١٢ عندما شرع (براغ) Brague و(بيكاسو) Picasso بادخال مواد مثل قصاصات الجرائد وذاكر (الميترو) وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسوماتهما ، كأسلوب من اساليبيهما التكعيبية الجديدة ونظروهم الى هذا المفهوم الجديد على انه محاولة للتخلص من الهالة الرمزية الغامضة للفن عن طريق ملائمة اجزاء من العالم الحقيقي وادخالها مادياً في الرسم . واستخدمه التكعيبيون ، حسب رأي (لويس اراكون) لتأكيد واقع الصورة واقامة عنصر من الاتصال يمكن ان تنظم حولها العلاقات في اللوحة الا انه اكتسب الكثير من المضامين المعقدة والمتناقضة ، وبدأ انه يؤكد التباين بين الفن والواقع بدلاً من الغائه . وذكر (اراكون) Louis Aragon انه بينما استخدم أولاً لخلق تأثيرات تصميمية لكنه سرعان ما اصبح مصدراً شبه ادبي ، لان الشيء الخارجي الملصق على اللوحة بات وحدة تعبيرية ذات دلالة مستقلة كالكلمة وقد عالج (ماكس ارنست) Max Ernest عناصر ملصقاته باستعارة مواد تجعلها تمتلك مظهر اشياء اخرى . وقد كان هذا ، في الحقيقة ، بالنسبة الى (بيكاسو) واحداً من البواعث الاصلية في هذا الاسلوب .

لم تُستخدم قصاصات الجرائد ابداً لعمل صحيفة ما . لقد استخدمت لتصبح قنينة اوشيناً مشابهاً ... واذا كان بإمكان قصاصة جريدة ان تصبح قنينة فان هذا يمنحنا شيئاً لنفكر به ايضاً بخصوص الجريدة والقنينة . فهذا الشيء المزاح قد دخل عالمنا لم يكن مصنوعاً له ، حيث يحتفظ الى حد ما بقرابته . وكنا نطمح في ان نجعل الناس تفكر بهذه الغرابة لاننا كنا نعي تماماً ان عالمنا في طريقه الى ان يصبح في غاية الغرابة وليس مطمئناً تماماً .

وبعيداً عن دمج نوعين مختلفين من الواقع فإن فن الملصقات شهد تفكك التجربة وتنافرها . ويظهر اللقاء بين الحقيقة والخيال ، الذي تتبناه الملصقات تمايزاً حاداً بين الاثنين ، لكنه يقم كذلك العالم الحقيقي في مغامرة جمالية وقد يؤكد اتصال العنصر المقحم وحصانته من سيطرة الخيال ، او ربما يسترده من التجربة المباشرة ويحوله بطريقة سحرية الى رمزها . والاستنتاج المنطقي للملصقات هو الشكل المدعو

بـ«الجاهز» او «اسلوب اللقي» object-trouvé الذي اخترعه (مارسيل دوشامب) Marcel Duchamp والذي يكمن ببساطة في تشخيص الاشياء المكتشفة على انها اعمال فنية وعرضها وفقاً لذلك . وقد اثار هذا الشكل الجديد للفن على الرغم من انه اعتبر في الاصل خدعة : مسائل مقلقة بشأن تمييز الفن والحقيقة مظهراً بين اشياء اخرى ، انه باستطاعة الفنان الاستغناء عن العناصر الرمزية التي تحول بينه وبين الواقع وان باستطاعة الاشياء الحقيقية الحصول على الغرابة التي تميز الفن الوهمي . وقد اشار (أراكون) في مقال حديث ، يبدو انه متأثر بالاهتمامات السياسية ، الى بعض المضامين الاكثر تطرفاً لفن المصنقات . فهو ينظر اليه على انه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية مثل التعبير عن الفردانية ووحداية العمل ، فهو بسيط ومن السهولة اعادة نسخه . ومواده تأتي من الحياة العامة وتعبّر عن فكرة ساذجة عن الواقع . ولا تتيج شيئاً يمكن له ان يمجّد الفنان وحضارته . وتجعل هذه الحقائق من المصنقات اسلوباً مضاداً ذا قوة كامنة لاحداث ثورة في القيم الجمالية الصرف بالاضافة الى القيم السياسية .

وقد قام (أراكون) بتحويل المصنقة لتلائم الكتابة وذلك بإقحامه معادئة هاتفية استمع اليها في روايته «الرباعيات الجميلة» Les Beaux Quartiers ويقول في مواجهة الاعتراض القائل ان هذا مجرد اقتباس ولا علاقة له بفن المصنقات :

«ان كل اقتباس يمكن ان يعد جزءاً من فن المصنقات» .

ولعل هذا ادعاء متسرع لدرجة كبيرة لانه في الامكان ضم الاقتباسات والاملاعات الى النصوص الادبية بطرق تجعل تأثير المصنقة محايداً . ومما يعد نظيراً للكون ، ومصدراً مميزاً للادب الحديث هو الاقحام غير المندمج في الواقع على شكل اقتباسات وعبارات مدسوسة في عالم القصيدة الخيالي .

ولم يشعر احد من التجريبيين بدعوات الشيء الموجود اكثر من (وليم كارلوس وليمز) الذي راينا ان تصوير الاشياء في شعره مبني على الاقتناع بأن الشاعر مرغم على اقامة اتصال وثيق بالحقيقة محذراً من تبريرات مثل العواطف الخاصة والتداعي والاستعارات . فالحقيقة جوهرية وان لم تكن الغاية المنشودة في التعامل الشعري لـ(وليمز) حيث احسّ ان الشاعر عليه ان يحقق منزلة في الواقع تماثل اي شيء غير رمزي ، وكتب موضعاً معارضته لاستخدام الامور الخارجية بمثابة (الفورديا)

Callegory قائلاً: اعني التقدم الى الهاوية ، باتجاه الحقيقي باتجاه الشيطان في ثوب الحرير ، وهذا نهج الرسامين التكعيبيين في جهودهم لاستيعاب حقيقة ما يُرى وتوسيع دور الخيال في الادراك . وقد اظهر (برام ديجكسترا) Bram Dijkstra ان (ويلمز) عدُّ الرسامين الرواد الحقيقيين للوعي الحديث ، واخذ على عاتقه محاكاة اعمالهم في شعره^(٩٩) . فالاسلوب الادبي لفن المصقات هو احدى طرائقه الشعرية ، وقد ينظر اليه على انه يمثل ذروة جهوده في تسابق الخيال مع الواقع . وتبدأ «الربيع الذي يحمل الاخلاق» Della Primavera Traspasata al Morote بـإدراج الحقائق الدنيوية التي هي اساس ايمان الشاعر بالعالم الكائن ، مستهلاً اياها بـ«أنا أومن» ، ومما يبدو ملائماً ، فأُن كثيراً من هذه إقحامات من فن المصقات غير موصوفة بشكل مناسب ولكنها مستقاة بصورة مباشرة من العالم غير الرمزي ، سواء كان تصويرياً ام لفظياً وهو لا ينسى في وصفه للحقائق النفسية غير القابلة للوصف لأرض خالية لان يستشهد باللافتة التي تقول «نشرت هذا الملك» ، وتتضمن الملامات الاخرى ، التوافه التي وردت في كلمة خطيب سياسي والتي اقتبسها حرفياً ، وكذلك سرداً كاملاً لأنواع المأكولات في قائمة الطعام لدكان بيع المتلجات مع اسعارها . وقال (ويلمز) في Novelette «ان المرء باستطاعته ان يصنف اذا كان التصنيف حقيقة فقط :

انا اؤمن	
الاسيوميونيه	دولار واحد
فانيللا فرنسية	سبعون سنتاً
شكولاته	سبعون سنتاً
الخ	

وهذا الايمان بالحقيقة شامل لدرجة انه يضم شعار سم استنسخ حرفياً مع الجمجمة والعظمتين المتصلتين والاشارات في جدران مستشفى عليها سهامها المديبة . إن إعادة صياغة هذه العلامات صياغة حسية لتمثل فن المصقات التخطيطي الحقيقي الذي يطاوع وضعه الاستعارات اللفظية . ويكتسب الاثنان انية تتجاوز الرمزية ، ويصبحان بوضوح تعابير مؤثرة للالتزام بالحقيقة التي تعالجها

القصيدة .

إن الالتزام بالواقع من خلال فن المصنقات عنصر مهم في قصيدة (باترسون) التي تتألف غالبيتها من رسائل ومقتطفات من الوثائق المتعلقة بتاريخ (باتركون) الى جانب لقاء مع صحفي واقحامات مشابهة . ويشير (ويلمز) عند مستهل الكتاب الخامس الى اهتمامه بالاداء اوية والسريرية . ورواية «الليالي الاخيرة لباريس» لـ (فيليب سويول) Philippe Soupoult التي ترجمها في عام ١٩٢٩ فيسأل ماذا حل بفن ذلك الزمان فنجيب قائلاً انه ما زال باقياً ، متحدأ مع الحقيقة

اصبح المتحف حقيقياً

الاروقة -

على صخرته

ملقياً ظلاله -

وهكذا يستخدم (ويلمز) نسخته اصلية من فن المعمار المتمثل في بناية من العصور الوسطى المتسيدة في حديقة عامة في (مانهاتن) العليا كرمز للطريقة التي اثرت فيها تراكيب الفن على اسلوب فهمنا للواقع وثمة اقتباس خاطيء في شعر (اراكون) (فلاح في باريس)

Le Payson de Paris

La realite la realite!

la rea. la rea, la realite !

حيث يشكل اصراره على عدم التعامل مع الواقع واحداً من المبادئ لـ (باترسون) المعبر عنها بصورة أكثر وضوحاً في عناصر فن المصنقات . وهناك نسخة ، من احدى صفحات القصيدة لتقرير مواطن عن تحويل حكومي اعلنه في الجريدة والصفحة الاخرى عبارة عن قائمة للمداح الجيولوجية انكتشفة في الاعماق المختلفة خلال محاولة لحفر بئر ارتوازي بالقرب من (باترسون) في اواخر القرن التاسع عشر على الرغم من ان لهذه المعروضات علاقة ما مع الافكار التي ترد في القصيدة لكنه ليس هناك محاولة لجعلها ملائمة مع البص او لارالة الخط الفاصل بينها وبين الاحزاء الخيالية . انها قابعة مثل قوالب مادة الخام ، تتميز عن سائر الشعر بشكل بارز لكنها تشترك معه في خاصية الحضور المحض «للاواقع» .

وتشتهر (عوليس) بكونها كتاب يجمع الإطار اللغوي بدرجة كبيرة من الواقعية لكن (روبرت م . آدمز) R . M . Adams اظهر في دراسته «السطح والرمز» انها تتضمن قدراً كبيراً من الواقع الى جانب الواقعية . وقد بين (آدمز) في دراسته المصنفة ان (عوليس) مملوءة بتاريخ غاية في الدقة ، واسماء وعناوين وحقائق ثانوية اخرى لا تضيف اصالتها اي شيء الى تأثير الرواية وانه لا بد ان تعضي دون ان يقنعه اليها حتى اكثر القراء اطلاعاً ومن بينها عناوين واسماء الجوزي الذي يأخذ (بولان) Boylan لملاقاة (مولي) Molly والمائلة التي تشتغل لديها الفذ " الخادم التي يقابلها (بلوم) Bloom في دكان القصاب ، وقائمة بأسماء المشتركين في سباق الدراجات في حديقة (فونيكس) Phoenix ، وتخمين قيمة عدد من البيوت التي تجذب انتباه (بلوم) ، وديانة الشخص المسمى (بويد) Boyd الذي يرد ذكره في محادثة عن اولاد (هادي ديكمان) Paddy Digman . وتحمل حقائق كهذه وعشرات اخرى نفس درجة التفاهة ، يستقيها جويس من معرفته بـ(دبلن) او من مصادر مثل الصحف ودليل ثومس Thom's Directory . لماذا قام جويس بالتقليد - او بالاحرى الانتحال - عندما كان الابداع أسهل وأنسب ؟ لقد قال في احدي رسائله انه لا يملك خيالاً ، بل يملك عقلاً كعقل مساعد بائع الخضراوات . وتعد الحقائق الراسخة للحياة في دبلن نقاط الانطلاق المهمة بالنسبة اليه . ولكن (آدمز) يربط ممارسة جويس بالزاج التجريبي للفترة المعاصرة .

لقد شهد فن المصنقات واللقى عند ظهور عوليس الولادة الاولى على ايدي الفنانين التشكيليين ... حيث دخل كل من الفنان والجمهور في علاقة جديدة مباشرة مع الموضوع يمكن تصنيفها إما بـ(الحياة) او (الفن) .

(وعوليس) مملوءة بالمحاكاة التهكمية او البدع التي تخلق انطباع فن المصنقات . ولكنها تحتوي ايضاً على الكثير من فن المصنقات الحقيقي . واكتشف (آدمز) فقرة متعذرة التفسير في فصل «الاحجار الضالة» Wandering Rocks التي تبدى بهامراً مسنة . لن تعد شاة . « نقلت نصاً من جريدة . والجريدة ايضاً هي مصدر قوائم الولادات والوفيات التي يقرأها (سترن) Citizen في

(سايكلوپس) Cyclops وتم ادخال الكتب في غرفة نوم (بلوم) وموسيقى اغنية (هاري هير) Harry Hugh ، وبنت اليهودي والعديد من الاشخاص الحقيقيين ، والعناوين والاسماء والتواريخ والحوادث التي تظهر في الرواية بين حين واخر بصفة عوامل مساعدة لطاقت (جويس) الخلاقة ، ولكنها ايضاً تمتلك تأثير فن المصنفات لتأخذ محلها جنباً الى جنب مع نتائج الخيال المحض .

ولقد حاول (باوند) بصورة عامة تحقيق الدقة بتحسين اللغة وليس بتحاشيها ، ولكن ليس مدهشاً أن يقوم الشاعر الذي قال «إن المعرفة تكمن في الخصوصيات» وأن «كل المعرفة تتألف من وابل من الذرات الحقيقية . . . » بتجريب أصالة أداته التعبيرية . وهناك آثار قليلة لفن المصنفات في قصائده المبكرة على الرغم من أن قصيدة «ال صديق يكتب عن راقصة الملهى» تضم أبياتاً من «كارمن صعيغ» Carmen est maigre لـ (كوثير) Gautier . ولكن الاقتباس من مويرلي Mauberly وكما اظهر (جون ايسبي) Espey . ل يصبح جزءاً حيويّاً من اسلوبه الشعري . ويتعقد الوضع بعض الشيء بوجود مقاطع تبدو انها شواهد او فقرات نقلها من كاتب قصصي . وهذه الصيغة استخدمها ايضاً في (الاناشيد) cantos . ولا يشبه الكثير منها فن المصنفات لانها متحدة من الناحية النحوية في القصيدة نفسها . ولكن الممارسة تظهر ان (باوند) كان مستعداً لان يعتبر الاقتباس جزءاً شرعياً من خلق الشعر ، شأنه شأن (جويس) و(ايليوت) . و(وليم كارلوس وليجز) .

والاناشيد cantos أكثر أدبيّ شوّهه وميّزه الواقع بصورة استثنائية . فعلاطات الحذف والخطوط السوداء في الاناشيد LII, XV, XIV تمثل اسماء استخدمها باوند بشكل ازدرائي وحذفت من النص . وكتبت الاناشيد باللاتينية ولم تطبع قط لانها تعبر عن اعجاب بموسيليني والفاشية التي يزدريها الجمهور . وتحمل هذه التدخلات غير المخططة للواقع الاجتماعي والسياسي تأثير فن المصنفات لانها غزوح في لآثر الادبي من قبل الحقائق الخارجية . وتساهم هذه من وجهة نظر جمالية بحث في تميز النص في شكل القصيدة ، وبما يشبه بعض الشيء تمثالاً كلاسيكياً مهشماً . فانها تعكس الصراع بين الخيال والقوى المتمردة للعالم الحقيقي .

ومن المصنفات الحقيقي عنصر هام في (الاناشيد) cantos الى جانب تأثيره المتميز في خلق تداخل بين الحقيقة والفن . حيث ان اجزاءاً كبيرة من القصيدة تتألف من

مقتطفات من احرف ويومييات ووثائق رسمية وما يشابهها تعرض في صيغة امثلة عن الحياة «وليس الفن» . وتمثل إقامات واقع خارجي غالباً ما هو تاريخي . والكثير منها تراجم اكثر منها نماذج اصلية ، وحتى عندما تستخدم اللغة الاصلية ، فإن (باوند) غالباً ما يجري تغييرات طفيفة ، يكتف بواسطها ودون تطفل ملصقاته لاغراضه الخاصة بطريقة سهلة . وغالباً تقصد هذه الى تعزيز تأثير البداوة والمصادقية . ويستخدم (باوند) عند الاقتباس او الترجمة الفاظاً مهجورة ، ولهجات ، ويكرر عبارة مترجمة في اللغة الاصلية ، ويقدم اختصارات مثل (wd, shd) عندما لا تظهر في مصدره المطبوع لتوحي بوجود مخطوطة اصلية ، وتوحي علامات الرياضيات والسكرتارية ، التي قلما تظهر في شعر (باوند) بجو الدفاتر الحسابية . ويعاد استنساخ توقيع ناقص مثلما كان مع حذف بعض الاحرف .

ويتمثل استخدام (باوند) لعناصر من الملصقات في (الانشيد) ، وعلى وجه التحديد في نشيد (XXXIV) الذي يتألف معظمه من استشهادات اكثرها غير (دقيق) من يومييات (جون كويني آدمز) John Quincy Adams فقد اختار (باوند) بعض ملاحظات (ادمز) التي تتطابق مع افكاره في الاستغلال الاقتصادي وانحطاط القيم الحضارية وسوقية المجتمع وفساد الحكومة . وكقاعدة عامة فإنه من المستحيل ادراكها ادراكاً تاماً دون معرفة مضمونها في يومييات (ادمز) وفي التاريخ . وتدرج الحادثة مع الرئيس (مونرو) Monroe المؤرخة في ٨ ابي ١٩٢٠ على سبيل المثال ، حول شخصية شبيهة بـ (بادلي بيكن) Badly Bacon في نشيد (XII) او (كدنجز) Giddings . في نشيد (XVIII) الذي هو تاجر مغامر همه جمع المال في الاقطار الاجنبية . وفي المقطع ، عيد الميلاد ١٨٢٠ ، يلاحظ (ادمز) ويحزن ان افراد عائلته يفقدون تقديرهم للادب مثلهم في ذلك مثل معاصري (باوند) . ويتذمر كذلك ان نصباً يوحى بذوق رديء ، وان الحياة الامريكية تفتقر الى الثقافة . وتظهر اهتماماته في ملاحظته المقتبسة بنحسها تقريباً من ان (شكسبير) عبر عن افكار عامة بلغة غير مالوفة ، الملاحظة التي توصل اليها بعد ان قارن (انطونيوكليوباترا) مع بلوتارخ Plutarch . اما السيدة (ايتون) Eaton . التي يكتنفها اللغز فهي ايماءة الى زوجة وزير حرب الرئيس (جاكسون) ، الذي يجذب بعض الانتباه في يومييات (ادمز) بسبب الفضيحة الناجمة من كونها قد عاشت مع زوجها علانية لبعض الوقت قبل زواجهما .

ومع تغييرات طفيفة ، فإن اقتباسات (باوند) من (ادمز) أصيلة ودقيقة في جوهرها ، ولكنه لا يتردد في حذفها أو تطريزها من أجل تحسين انطباع البداية . وترافق عبارة «haec sunt infamiae» (هذه هي الاعمال الشائنة) بعض عبارات (ادمز) بشأن العرض الهزيل الذي أقيم لتنصيب (وليم هنري هاريسن) واستغلال حكومات الولايات للهنود ولا سيما في (جورجيا) ومع أنها تبدو اقتباساً من (ادمز) ، لكنها ليست كذلك . فهي إضافة قام بها (باوند) نفسه . وفي نفس الصفحة ، فإن المثلث الذي يمثل الهرم الذي شيده (موردخاي نوح) Mordecai Noah هو الآخر من اسهامات باوند (فآدمز) لم ينقل الكتابة المنقوشة على الهرم ولم يرسمه ، بل قدم ببساطة وصفاً لرؤيته له خلال زيارة الى (جزيرة كراند) Grand Island في طريقه الى (بوفالو) Buffalo وقد قام الرئيس السابق ، في هذه الرحلة ، بزيارة الى عدد من المدن في اعالي ولاية نيويورك ويندهش للمسيرات الزاهية التي أقيمت تكريماً له حيث تبرز كل واحدة منها موكب مشاعر رجال الإطفاء . ان تكرار (باوند) للعبارة ترجمة ذكية وحاذقة لسجل (ادمز) وغالباً ما تمس يد (باوند) مسأ خفيفاً ، وبنفس الاسلوب المقتطفات الواسعة من (جيفرسن) Jefferson و(جون ادمز) Adam . لوثائق من تاريخ (ساينا) Siena ورسائل من والي Sigismundo di malatehh ، الى اخره ، حيث انها تتفق بالتأكيد لدعم افكاره ، لكنها مع ذلك نماذج من فن ملصقات حقيقي لأنها تقعم الحضور المادي للحقائق في القصيدة .

ان اجزاء مهمة من الاناشيد الصينية (LXI - LII) عبارة عن ملخصات مترجمة من كتاب «تاريخ الصين العام» لـ (جوزيف - آن ميلار) مصادر اخرى للمعلومات حول الصين ، والكثير منها دقيق للغاية لكن بعضها محض خيال . وتتميز باعادة الصياغة والانتقاء والتوليد لترقى الى مستوى فن الملصقات لكنها تخلق انطباعاً أقل بعض الشيء عن المصدقية . ويتميز هذا الانطباع بالحروف الصورية (الصينية) التي هي حضور مرئي أخاذ يخلق أثراً مهماً للبداية مع كونها غير مفهومة ويقال ان (باوند) أدخل الكلمات الصينية في الاناشيد عندما كان حبيساً في D. T. C. وذلك بقص الحروف من قاموسه وإصاقها على الصفحة وهذه عودة الى الاسلوب الأصلي لفن الملصقات .

ولا يشبه استخدام (إليوت) للمادة المستعارة استخدام (باوند) و(جويس) تماماً ،

بل يقدم مثلاً جيداً للاستخدام المختلف للأسلوب نفسه وتقوم الاقتباسات والاصداء ، في قصائده الأولى في النص بطريقة تشب تلك التي في (موبيلي) فالأبيات المقتبسة من (لوفارك) Lafargue تتلاحم مع «ملحة ليل عاصف» Rhapsody on a Windy Night وقصائد «المحادثة الجريئة» Conversation Galante التي تعبر عن وعي (لاموزكي) وتتطابق المقاطع القصيرة في «Gerontion» (الشيخوخة) التي اقتبست من (ادور فيتزجيرالد) و(كانتسولد اندروز) و«تربية هنري ادامز» مع النبرة العلمية بصورة تامة ، «كدة بهذا تقضيل (إليوت) لجعلها جزءاً من بنية قصائده بدلاً من تركها بارزة للعيان . ان إمكانية نقل ما هو بديهي ، بالنسبة لإليوت ، مفهوم غير واضح فباستطاعة التجربة الوصول الى المعنى بواسطة ادراك فردي حساس ليس غير ، ويقول ، على سبيل المثال ،

ان التجارب التي نمر بها قراءاً ليس دائماً هي ما يمر به الشاعر تماماً ،
وليس هناك أي مبرر لأن تكون كذلك .. فما يمر به الشاعر ليس شعراً بل
مادة شعرية ، لان كتابة الشعر تمثل «تجربة» جديدة بالنسبة له وان
قراءتها أمر مختلف كذلك ..

وعليه فعندما يظهر اقتباس في إحدى قصائد (إليوت) فمن المحتمل انه يفقد هويته الأصلية ، ويصبح شيئاً آخر ضمن سياق جديد . انه لم يشعر بالرغبة في الهروب من اللغة الى الواقع الفسيح الذي يتنا نلمسه عند الكتاب المحدثين الآخرين او في ان يعترض على نزوع اللغة الى فرض انماطها على التجربة انه طالب بأن تكون هذه الانماط ملائمة فقط .

بهذه الروحانية تُضمّن الاقتباسات في قصائد «الأرض اليباب» و«الرباعيات الأربع» إنها لاتعيش كمقاطع هامة ، بل كعناصر مساهمة ، وليست حقيقية كذلك التي في (باترسون) ، بل تمثل اشكالاً او اداباً تعبيرية اخرى . انها مستلزمات موضوعية اكثر من كونها اشياء ، انعكاسات خارجية لأراء موضوعية . ولا يهتم (إليوت) بالحفاظ على معانيها واطرافها الأصلية . لكنه يكتيف المادة المستعارة من خلال تحويلات ذكية طفيفة تقحم معناها في جوهر قصيدته . ومع كونها مقتبسة من مصادر متفرقة بشكل واسع لكنها تبدو في التحليل النهائي كما لو كانت تكرر ما أعلنه مرة احد اصديقاء

تئيسن «إنني أرى أن العالم مؤلف من فكرة عظيمة واحدة»

بيد أنه لا يمكن استبعاد أسلوب فن المصقة تماماً في «الارض اليباب» عن مناقشة التلاقي بين الأدب والواقع . ومن المؤكد ، أنه تتم السيطرة بصورة ثابتة على الإهداء والتلميحات في استهلال القصيدة ، وهي تلعب دورها بثقة كبقية العناصر وتتلام الاقتباسات وذكريات الكونتيسة (ماري لارش) Marie Larich في المقطع الشعري الاول ، والعناصر من (أزقيال) Ezekiel و «تريستان وايسولد» و (دانتي) و (بودلير) ومصادر أخرى عدة بسلاسة مع المعنى المتطور باستمرار . ولم نحصل على هذه الفكرة عن القصيدة إلا بعد سنوات من الدراسة وبمساعدة محققين من أمثال (كلينث بروكس) Cleanth Brooks ، ومن الأدبية يمكن الإشارة إلى أن بعض هذه التلميحات لم تكتشف إلا مؤخراً . وإن ماري ، عام ١٩٢٠ الذي فهم بصورة شاملة أغراض (اليوت) كان يعلم فقط أنه في حضرة مسطوح مجرد مثل «عقل أوربا» أكثر من الشاعر نفسه ، وكان باستطاعته استخدام صياغات حضارية برمته وكأنها كلمات أو تعبيرات منفردة ومع أن الكثير من أصوات الوعي ومصادرهم تسهم في خلق مزاج متماسك «فإن هضمها لم يكن كاملاً» . فعدم التماسك بين لغة القصيدة نفسها وتوليدات مثل «أغنية مدير الدفة» ومحادثة في الحانة» لغرض تأكيد المشاعر المعبر عنها ، وتصلح برهاناً لهذه الحالة لأنها «تكتشف» ولا تُفترع . وتنبع من مصادر هي غير مخيلة الشاعر .

وتخرج الاستعارات إلى حد ما من سيطرة الشاعر مع تقدم سياق الأحداث في «الارض اليباب» وتبدأ بالتحدث بأصوات خاصة بها . ولكن ليس بدون رخصة من الشاعر . ويتخلى (اليوت) عن تطريزه الدقيق بعد تكديسه لا، متعارات غير متمثلة في النهاية «هذه الننف التي شيدت عليها خراشي» . ويقر بأن محاولة إخضاع المواد لأغراض صياغة واحدة قد بلغ حده . وتتكدس «الننف» أزاء غرائب وعي الشاعر وكان حضورها المادي أهم من الطرق الخاصة التي قد تفسر بها . وهكذا تنتهي القصيدة وكأنها تمتد في غرفة مظلمة وما تلمسه ليس مهماً بقدر كونها تلمس شيئاً . وليس لفن المصقات ذاته إلا صلة ضئيلة بالبحث عن القيم الثابتة التي تشكل الفكرة الرئيسية في «الارض اليباب» وهذا الاستخدام الخاص لفن المصقات هو لقرار

باليأس . وما مجموعة الاقتباسات التي لا يرتبط الكثير منها بوضوح مع مشاكل القصيدة إلا بديل قائم للتجديد الروحي الذي كان اليوت يسعى اليه . وهي تتيح اتصالاً بالواقع بيد ان هذا الاتصال ليس اتصالاً ، بل ، كما تقول القصيدة ، مجرد دعامة مرتجلة لمنع الانهيار .

وقد هدم فن المصنقات في تناقض ظاهري ، شأنه في ذلك شأن المحاولات التجريبية كربط اللغة بالواقع المحدود ، فكرة ان الفن هو محاكاة الحياة واطهر ان التجربة الجمالية تعتمد على الاحساس بالتمييز بينهما . وقد اشرنا الى ملاحظة (روبرت م . ادامز) وهي ان تفاصيل (جويس) في (عوليس) يمكن ان تفسر على انها اما «فن» او «حياة» ووصف (روجر شاتوك) Roger Shattuck فن المصنقات بالذات بأنه مزج مقصود بين الفن والحياة . وليس ما شخصه هؤلاء النقاد مزجاً ، بل مجابهة بين البدائل غير المتساوقة التي تقيم علاقاتها ربطاً مدهشاً ومنشطاً يعتمد في تأثيراته على بقاء الفن فناً والحياة حياة ، كما هو الحال في «التداخل المتبادل» لـ (بيركسون) Bergson .

وليس تأثير هذه الملاحظة توافقاً ، بل تقريباً حسب (شوكلوفسكي) Shoklovsky ويحدث هذا وعباً يقترب من فكرة البدهة ان لم يحققها . وارى ان الوسائل الحديثة في تحقيق الاتصال بالواقع تُدرك بنفس الطريقة فنحن نذكر ان (بيكاسو) صرح بأن اعمال فن المصنقات الاولى ولدت احساساً بالغربة تلائم العالم الحديث . ويبدو ان هناك احساساً من هذا القبيل في مقامرات (ستيفن ديدالوس) Steven Dedalus الشاب مع الكلمات في «صورة للفنان في شبابه» ان يجرب الفتى صنابير المياه في مرحاض احد الفنادق «كانت هناك حنفيتان عندما تفتحهما يخرج الماء ، بارداً وساخنأ . ويشعر بالبرد ثم بقليل من الحر : كان باستطاعته رؤية الاسماء مطبوعة على الحنفيات . وهذا امر غريب» . ويمكن ان تكون الغربة الى حد كبير احساساً بالتناقض بين تجربته المباشرة مع الماء والرموز اللغوية المقترنة به . ويشعر القارئ بالتناظر نفسه في قصيدة Deli prima Vera لـ (ويلمز) عندما ينتقل من كلمات الشاعر «ارى» الى وصف قائمة اسعار المثلجات في الرواق . وتصور الـ «O's» (حروف الواو بالانكليزية) في البيت الشعري المقتبس من كمنكز بقع ضوء الشمس في المشاهد التي تصفها الكلمات . ان الافكار المضمّنة في هذه الفقرات التي قد تشترك فيها العناصر

اللارمزية في وظيفة العناصر الرمزية نوع من الذلطة الجمالية . وتخلق المجاورة احساساً بالتناظر وليس بالانسجام . فهي تولد تهكماً لا يعتمد في تأثيره على الاخفاء الناجح كما هو واقعي بشكل خيالي بل على وعي ناقد لمركتي الوجود المنفصلتين اللتين تمثلهما . ويذكر (ادمز) بعد عرضه للتفاصيل الحقيقية المتعددة في (عوليس) ، انها لا تشكل انماطاً ضمنية دقيقة كما هو متوقع . وهي ، باختصار لا تدخل في فن الكتاب بل تبقى حقائق . وتأثير ذلك هو زيادة الاحساس بالتفاعل التهكمي بين الفن والحقيقة التي يمس بها - الى حد ما . حتى القارئ غير المطلع عند قراءة (عوليس) .

وهذا يفضي بنا الى النقطة التي ذكرت في نهاية الفصل الاول وهي إن فن المصنقات يلخص الطرائق الفنية القائمة على محاكاة حديثة الاختراع عن طريق تهذيب احساس معقد بملهاة الفن والحياة . الواقع والخيال ، بشر وغير البشر التي تمثل ادواراً في علاقاتها مع بعضها مستقلة كلاً من التشبيهات السطحية وتشعباتها الجوهرية . ويهذب الشيء الملتقط الذي يحدد فينا بازدياد في قاعدته في الرواق ، وقصاصات الصحف التي تشكل في تناظر نمطاً تمثلياً في لوحة ما ، إحساسنا بالوسط ذاته مما تمثله . ولا تخلق قصيدة (كمنكز) حول الجنادب والتي تثب على الصفحة مقلدة موضوعها احساساً بحضور الجنادب فحسب ، بل تجعلنا واعين ، كما لا تستطيع اي قصيدة اخرى ، بحقيقة الصفحة وابعادها انها لا تظهر ابداً ان اللغة يمكن لها ان تدخل العالم الفسيح بل تجدد بالاحرى إحساسنا بقوتها الذاتية المستقلة لتجسد مداركنا منها .

الفصل الثالث

أفعال العقل

يبدو اذن ، ان اكثر الهجمات قساوة على البدهاة المادية ، مثل فن المصنقات وفن الطباعة لا تظهر الا استحالة امتلاك الواقع الخارجي بواسطة الكلمات ولعل تصريحات المركزية الحديثة عن هذا الموضوع هي تلك التي ادلى بها بركسون Bergson في «المادة والذاكرة» matter and memory وقد شعر ، كما رأينا بان اللغة والوسائط التفاهمية الاخرى تقوم بنقل عملية لا فضائية مؤلفة من عناصر متداخلة غير قابلة للتجزئة الى تعابير فضائية ، تعرض فيها افكار الانفصال والتوسع من اجل خلق مواضيع مرجعية مفهومة . وفي الوقت الذي تكون فيه هذه الموضوعية objectification ضرورة للحياة العملية فهي في الوقت ذاته مصدر خصب للخطأ . بيد ان استبدال الاشياء بالكلمات يعيق عملية الادراك على نحو اكثر تطرفاً . وهو يقسم ما وصفه (بركسون) بالظاهرة الموحدة للادراك الى جزء داخلي واخر خارجي يتبع كل واحد منهما تربيته الخاص . فجميع الكلمات عدا اسماء العلم ، تعميمية تدل على الجنس . اما الاشياء فتتسم بالخصوصية . فالعلاقات الذخوية والعلاقات الاخرى لا تتبع تلك الخاصة بالعالم المادي . ومن اجل التغلب على هذا الفصل disjunction قد يُستتبع نظام اصطناعي من الاشارة (المرجعية) والوصف يتم فيه تفكيك نطاق تجربة البدهاة . وهذا النظام هو اللغة التقليدية . وقد وصف (كاسبرير) التضحية بالبدهاة هذه هكذا .

كلما توغلت الروح البشرية بغنى وحيوية في نشاطها التوليدي ، زاد هذا

النشاط على ما يبدو في نقل الروح بعيداً عن مصدرها الاصيل لكيثونيتها .
فتظهر اكثر فاكثر وكأنها مقيدة في خلائها الذاتية ، في كلمات اللغة في
صور الاسطورة او العن ، وفي الرموز الفكرية للمعرفة والتي تقطعها مثل
برقع ناعم ، شفاف ، ولكن غير قابل للخرق

ومع انه قد يبدو تمزيق هذا البرقع الى شطرين امراً مرغوباً فيه من اجل الدخول الى
«فردوس اليداهة البحتة» ، فان (كاسبرير) يذهب الى ان هذا الطريق مسدود ،
بالنسبة الى الفيلسوف على الاقل ، وان السبيل الى المعرفة يكمن في دراسة الصيغ التي
تشكل الحدس . فعندما تتعري عروس (اوزيماندياس) Ozymandias في
«ملاحظات ازاء القصص الروائية العليا» ، للكاتب (ستيفن) ، يقول (اوزيماندياس)
ليست العروس

عارية ابداً

فثمة كساء خيالي يحاك دائماً

لامعاً من القلب والعقل .

وفي الحقيقة فان ردود العقل الثانوية هذه ازاء البواعث الاولى تشكل اغلب ما
يقصد بالثقافة والعلم والتجربة الجمالية والتي يغدو العالم بدونها عارياً بحق ، لا
يتألف في اغلب الظن من شيء سوى الاهتزازات المتجانسة التي رأى (بركسون) انه
سمة عامة للعقل والمادة .

وعليه فان مفسري الواقع يميلون الى تقبل القوالب التي يفرضها العقل على
المعطيات الخام للتجربة . ويفسر (باوند) ، في تصريح مبكر له ، سبب الاساطير
الاغريقية والوعي الشعري بصورة عامة على انها تعبيرات عن العقل الذي يستقي
افكاره من المنابع الباطنية بدلاً من ان يعكس الامور الخارجية فحسب : ((افكارهم
فيهم مثلما هي فكرة الشجرة في بذرتها ...)) . وقد اعجب (اليوت) بالشعراء
الميتافيزيقيين والشخصيات الفرنسية في القرن التاسع عشر من امثال (لافورك)
Laforgue و (كوريير) Cabiére لانهم كانوا قد وجدوا «مكافئات لغوية» لحالات
«مثنائية» من العقل لها صلة بالظرف الحديث . اما الامتداد بالذقة عند (باوند)
(هولم) فقد رأيناه مرحلة الاهتمام شتت كثير من العقول وانكادمت تحسده في

اللغة . فقد جعلنا الدقة في معالجة التفاصيل المادية نموذجاً للدقة في معالجة المشاعر والاحاسيس والعواطف والافكار . فالتفاعل بين الحقيقة والعقل الذي يلاحظ العمليات التي يدرك ويُعالج من خلالها الادراك والفكر والحدس . التجربة والتناقضات بين المادة والوعي ، لهي موضوعات صريحة في فكر القرن العشرين . وقد قال (ي . ي . كمنكز) في شيء من العتاب «لقد اعطينا ، يا بيكاسو ، اشياء تنتفخ : رنات مترنحة ، منتفخة مليئة بالفكر الحاد الثخين » .

ان الاهتمام بعلم النفس قد تركّز في الفترة التجريبية من عدة مصادر . اذ تم محاكاة صور (براوننك) Browning للمواقف العقلية التي عبر عنها في (منولوجات) درامية على نطاق واسع ولا سيما من قبل (باوند) و(اليوت) . وقد مارس الروائيون النفسيون بعض التأثير . فقد وصف باوند (مورلي) . بانها محاولة لتلخيص رواية (جيمس) . في حين استخدم اليوت اول الامر في (الارض اليباب) اقتباساً استهلالياً من «قلب الظلام» Heart of Darkness لـ(كونراد) وقد تعلم جويس «المونولوج» الداخلي من الروائي الفرنسي (ادوارد دوجارد) Edward Dujardin ، وكان على علم بافكار (ميركسون) . اما (كيرتروود شتاين) فقد تأثرت بـ(وليم جيمس) ، وكان (هولم) قد التقى (ميركسون) . واخذ (فرويد) رغم انه لم يكن معروفاً لدى الكثير من الكتاب الانكليز والامريكان في ذلك الوقت يتغلغل في المحيط الفكري ليعزز الاهتمام السائد آنذاك بالعمليات العقلية اللاعقلانية . وقد عرض الرمزيون الفرنسيون ، ولا سيما من خلال «الحركة الرمزية في الادب» لـ(ارثر سايمنز) Arthur Simons إمكانات حالات عقلية لم يعرفها التفكير التقليدي . وكان تأثير حضارة الماكينة على علم النفس واحداً من الموضوعات الرئيسية للمستقبلين ، في حين كانت التمزقات اللغوية التي تبناها الدادائيون والسرياليون محاولات لتحقيق تطابق اكثر مع الفكر . ان الاعتقاد بان الفنون تشترك في اواصر مع بعضها تضمنت نقطة التقاء في التجربة الداخلية ، واثارة الفضول حول العمليات التي تترجم التأثير من حس الى اخر .

وقد تجلّى هذا الاهتمام في بروز الكثير من الصيغ والطرائق الفنية الجديدة فنلاحظ اساليب كاملة ، مثل المونولوج الدرامي والمونولوج الداخلي ، وتيار الوعي ، والكتابة التلقائية ، تسلم الخلق المتعمد الى المحاكاة المباشرة للتفكير فتعوض العلاقات النحوية

التقليدية باتصال التداعي الادق للمعاني والذاكرة والترابطات المشابهة محل العلاقات النحوية التقليدية فشاع النحو الحر واستنبطت اساليب اخرى بصورة مقصودة لتعكس حالات التفكير من خلال غرائب علم البلاغة والمفردات اللغوية والالامع ، وهي طريقة فنية غالباً ما كانت تنزلق نحو المحاكاة التهكمية الحقيقية - وتنتهي بها - اما الصورة الشعرية المجازية ، فقد تأثرت بالصور المستقاة من الفكر اللاواعي والاحلام . وقد استخدمت طرائق فنية تتبع نشاطات معينة للتفكير . واكتسب التوكيد المستقبلي على انقياس ، ولا سيما المفكك منه ، تأثيراً لا بأس به . وادت الصيغ اللاعقلانية للتفكير مثل الهلوسة ، والاستغراق وجنون العظمة الى ظهور اساليب ادبية جديدة .

والنظرة المألوفة هي ان اللغة التقليدية ذاتها نظير مناسب للواقعية الفكرية . وقد مطابق (ديكارت) وانباعه بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية . اما فكرة (وورف) في ان اللغة تمارس نوعاً من الدكتاتورية على الادراك الحسي ، وتصريح (فكنكشتاين) : إننا لانستطيع أن نقول مالا نستطيع التفكير فيه ، يقتربان من نفس التطابق ، من اتجاهات مختلفة . ويرى جومسكي Chomsky بأن هناك صلة بين البنية الجوهرية للغة والكفاءة اللغوية ، الفكرية . إلا أن الاهتمام الشديد بالتأمل الباطني للفترة الحديثة قد وجد بأن اللغة الاعتيادية لاتستطيع تدوين تعقيدات الحياة الفكرية . اما اللغة التقليدية ، فمع انها في ذاتها من خلق التفكير دون شك فهي ليست مكيّفة بوجه افضل لتلتقط أصالة الواقع الفكري اكثر من الواقع المادي . وهي بالنسبة الى (بركسون) ، مثلما نتذكر ، تهمل دائماً اغلب التجربة الملموسة للفكر البديهي ، ولاتستطيع ان تتيح إلا علامات الألتانثير مسارها ، لأن الصور (اللغوية) لايمكن أبدأ أن تكون إلا اشياء بينما يكون الفكر حركة . ويوضح (بركسون) الفجوة التي يمكن أن توجد بين الكلمات والتجربة الذاتية بالاشارة الى ان الانسان البالغ قد ينفض على كره الفكهة او الرائحة التي كان يحبها وهو طفل ، لكنه يستمر في استخدام نفس الاسم لها . وهو يردف هذا بوصف ظاهرة مألوفة في الإعلان والدعاية . وهي قيام اللغة بفرض أنماطها الخاصة بها فيؤدي ذلك الى اقناعنا بأننا نحب اشياء لانريدها معطين بصورة عامة علاقاتنا مع واقع افكارنا ذاتها . ويرى (بركسون) ان هذه التشويّهات

ليست سوء استخدام للغة بل متأصلة فيها ، إذ ليس هناك مقياس مشترك بين العقل واللسان .

وقد قام احد التيارات العظيمة للتجربة الادبية الحديثة بربط اقتناع (هركسون) و (كاسبرير) بأن اللغة التقليدية لا تُخفف العقل بالاعتقاد القائل إنه ينبغي إيجاد منابع مهمة للمعنى في تلك الانواع من الافكار التي باتت مهمة لأنها اعتبرت مشوهة ولا عقلانية . إن الاحساس بأن الاحلام والهلوسة والرهاب والاستغراق والافكار اللاواعية يمكن أن تتيح للحالة الانسانية رؤى جديدة لم تكن مقتصرة على (فرويد) و (يونك) ورواد علم النفس الآخرين . فقد كان الكتاب والرسمون هم أيضاً يحسون بقوة معطيات الخيال هذه التي أقرب لأول مرة . فقد حل ذلك الزمن الذي اسماه (والاس ستيفنس) Wallace Stevens بتبيل الخيال ، عنف من الداخل يحمينا من العنف الخارجي . وقد اشار (وينفرد ناوتني) الى أن اللغة ، التي ليست صحيحة على نحو يمكن ادراكه ، توغم القارئ ببساطة على أن يجد فيها معنى يمكن لها أن تكون فيه صحيحة . « أن غرابة اللغة وعنفاها يجبرنا على البحث أو تخيل موقف قادر على ايجاد لغة كهذه » . وتشير الصيغ المشوهة للتعبير الى أن هناك اطاراً ماتمكك بضمنه هذه الصيغ القوة والصلة الموضوعية ، وهذا اقتراح يشبه الرأي التجريبي القائل ان العصر الحديث بحاجة الى عالم جديد من الحديث .

وكان أكثر الفنانين المعاصرين وعياً بهذه الحاجات هم أولئك الذين ينتمون الى تلك الحركات شبه المنظمة مثل الحركة المستقبلية والدادائية والسريالية ، إذ أن كل واحدة من هذه الجماعات ادعت لنفسها أن أساليبها المميزة تجسد روح ثورة عامة . وقد شعر الكتاب بخاصة أن للتجربة اللغوية مضامين عميقة ، وعلى حد تعبير (فتكنشتاين) فإن « تخيل لغة ما يعني تخيل صيغة من الحياة » . إن الصيغ الجديدة للتعبير قادرة على تغيير الحضارة بتقديم طاقات فكرية مهمة . أما الموضوعات النفسية التي التمسوها فقد كانت هي الأخرى بارزة في التجربة الانكسار - امريكية ولما كان من التقليد الرومانسي الانكليزي أن الشعر سجل للنوع الجليل من الافكار التي تجابه الواقع المادي ، « الانفعال المستجمع في الهدوء » ، « الاختراق المتداخل بطبيعة أكثر الهية من طبيعتنا » أو « تأمل أفعال العقل ذاته » . فلعل المحدثين الذين كثيراً بالانكليزية لم يشعروا بالحاجة الى الاستمرار باكتشاف الحالات اللاعقلانية

للعقل الى الحد الذي شعر به الاوروبيون . ولكن ب تأكيدهم على الواقع الفكري ، كما في الجوانب الاخرى ، كانوا جزءاً من المداينة المنمىزة ذاتها ، ويمكن ان يفهموا بشكل افضل اذا ما نُظِر اليهم من خلال الخلفية التجريبية النفسية الاكثر تطرفاً لدى كتاب اوروبا .

نظرات جميعة الى العقل : المستقبلية ، والحادانية والسريالية

لم يكن المستقبليون على الرغم من حماسهم للماكينة ، يتجاهلون الامكانات الروحية الجنس البشري . وقد توقعوا خضوع الانسان لآلاته لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة . ويعلن «البيان الرسمي للمستقبلية لعام ١٩١٥» بان العلم قد غير البشرية وان المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ (فرويد) وقد اعلن (مارينتي) في تصريح رسمي ان انسان عصر الماكينة سيثبته المخترعات الآلية التي يعيش معها ، فيثبني ابقاعاتها ويشارك في اسرارها الحسية . وسيكون الانسان الجديد قاسياً عالمياً بكل شيء عداثياً خالياً من صفات الضعف مثل الشفقة ، والحب والمعاناة الاخلاقية . ولما كانت الماكينة ستتمكن من الانتقال بسرعة والطيران وبسط ارادته في الفضاء فانه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبني العديد من المنظورات .

ويقدم (مارينتي) الابداعات التي ارادها في بيانه ، «الاعلان الفني للادب المستقبلي» ايار ١٩١٢ ، باسم وعي عصر الآلة . على الادب ان يسعى وراء منهاج قائم على تجرييد الانسان من صفاته الانسانية Dehumanization عاكساً التشخيص التقليدي ومبتكراً استعارات لمواقف انسانية من ردود الفعل المادية والكيمياوية ومن المحركات والاشياء الميكانيكية . وتمشياً مع الدافع لاحتواء الواقع الذي ناقشناه في الفصل الثاني ، فانه لابد من تحرير اللغة من العادات التقليدية ، ولابد لها من ان تستهدف التعبير عن اللاانسانية البحت للاشياء المادية . ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق الا عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق

جوهر المادة ، محطاً الحواجز التي تفصله عن النفس «ويخلق نفساً حدسية للمادة» . وإلى جانب الاسماء المركبة ، وحذف التنقيط والتحريفات المتباينة للنحو والطباعة التي مر ذكرها في الفصل السابق ، فقد تضمن هذه المحاولة الطريق الجديدة والمهمة لـ «اسلوب القياس» . وليس القياس المستخدم استخداماً صحيحاً ، أداة أقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي ادانه (مارينتي) ، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية باعتبارها حاسمة عوضاً من اعتبارها محتملة . فقد استطاع تحويلها الى احدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماشيت مع المفهوم الجديد للخيال «كعنف من الداخل» .

«كان تهجم الدادائية على اللغة ، رغم تشابهه في الكثير من الجوانب مع اصحاب المدرسة المستقبلية ، مبنياً على غرض مختلف وهو تحطيم وسائل الاتصال والتعبير . وقد حاول الدادائيون تفرغ اللغة من معناها . استخدامها في اجزاء غير معبوءة من اجل استعادة براءة عالم لا تمتك فيه الاشياء اسماءً فيستطيعون بذلك تجنب الاصناف التي وضعها الذكاء . وكانوا يلتمسون الغابة في «اليس في ارض العجائب» . Alice in Wonderland التي فيها كذلك كل من اليس Alice والحشف انهما اعداء ، بعد ان ينسيا اسميهما . وقد اظهرت تحريفات الصيغ الادبية التي ظهرت في الاعمال المسرحية في «ملهاة فولتير» Cabaret Voltaire بزيورخ عام ١٩١٦ ، وفي المنشورات الدادائية فيما بعد سننرية الصدفة والحيوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني . فقد كانت هناك «قصائد في آن واحد» Poèmes Simultanes كانت تقرأ فيها عدة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد بحيث لم يكن بالامكان فهم شيء منها ، او القاء (كورت شويترز) Kurt Schwitters لمقاطع تافهة او حروف متفرقة منظملة في سياقات شبه موسيقية ، تسمح للصوت البشري ان يُسمع دونما تدخل للمعنى الفكري . ان التأكيد الدادائي على التلقائية وعدم الترابط والتناقض ، والفحش والتعابير الاخرى للطاقت النفسية الفوضوية لامرغامض تماماً ، ويمكن ان يفسر عى انه صيغة عدائية للنزعة الانسانية ودفاع عن كل مظهر من مظاهر النفس او هجوم ساخر على كل القيم والامتيازات . ونلاحظ (كريستان مزارا) في قوله الشهير من نسبة صديده دادائية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخطها مع بعضها في كثير . فهو يؤكد ان «القصيدة سنكون مائة» . ان الطريقة التي سميت فيما بعد

بـد الشعر المنقطع، Found Poetry وتكرار الـديـبـاجـات والعبارات المبتذلة المسئلة من الصحف والاحاديث العرضية ، والكتابة الآلية ، عملية تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مسبق او قيود من اجل تبيان انها تسهم في تفاهة الواقع عامة ، كل هذه اسلحة ذات حدين بحق . ولعله ليس من المدهش ان تكون رواية «عوليس» قد اعتبرت سهواً عملاً من اعمال الدادائية لكونها تستفيد استفادة وافرة من كل من التفكير التفكائي والتوافه اللغوية .

وقد استمر الدادائيون باتباع التقليد اللامعقول الذي وضعه (الفرد جاري) Alfred Jarry خلال كتابه «الپاتافيزياء» Pataphysics الذي وصفه بأنه طريق الحلول الوهمية ، والكثير من طرائقه الفنية في اختزال اللغة الى هراء تماثل تلك التي استخدمها (جاري) في قصائده ومسرحياته . ففي مسرحيته «المغامرة الفضائية الاولى للسيد انتيهايـرين» على سبيل المثال . استخدم (تزارا) احدى ادوات (جاري) الرئيسية وتعلق احدى الشخصيات وهي شخصية السيد كريكري «لا توجد ثمة انسانية بل المردودين والكلاب» وتنتهي المسرحية والسيد (انتهايـرين) يعلن لقد اصبحنا مردين، مردداً الكلمة تسع مرات على نحو مرهق للاعصاب قبل العبارة الاخيرة : «ثم ذهبوا» . ويلجأ (تزارا) الى اسلوب اخر في ذلك معالم اللغة في «اعلان حول الحب الضعيف والحب المرء الذي يبدأ بسلسلة من التكافؤات اللغوية مثل «تمهيد» Sardanapalus واحد = Valise امرأة = نساء ، سروال = ماء ، معادلات لا معقولة لا تسمح باي فهم منتظم . فيقول «ان اللغة التقليدية مع فائدتها ، لا حاجة لنا اليها في عزلتنا ، لالعبنا الحميمة وادبنا» ويشير كلامه هذا الى رفض اللغة الذي نجده في السياقات المستقبلية المبرحة اكثر . فعلى سبيل المثال تعلن مسرحية «اللامسمى» Unnameable لـ(بيكت) ان «جميع هؤلاء الغرباء ، وهذا الغبار من الكلمات، لا يفيد الا في خلق انماط مسلمة على نحو معتدل ، وبانه طيس هناك فرق كبير هنا بين تعبير واخر . فعندما نفهم احدهما فقد فهمنا جميعاً» ويقوم «المعلم» في مسرحية (ايونسكو) «الدرس» The Lesson بتعليم تلميذه ان الكلمات ليست الا مجرد مجاميع من الاصوات دون معنى .

ومن الغريب ان الطرائق الفنية المدمرة صراحة التي ابتكرها الدادائيون لتمزيق اللغة برهنت في اخر الامر على ان لها قيمياً ايجابية ، لانهما اظهرتا بانه حتى اكثر

العناصر شظوية ولا شكلية للغة تخفي قدرة واضحة على الافادة . وفي «ترتيب الاشياء» The Order of Things يرى (فوكر) Foucault ان الفترة الحديثة تتميز بوعيها المعنوي المتواصل المتأصل في اللغة ذاتها والذي يرفض ان يسكت معللاً هذه النطقية الحتمية بالشعور بان للجزور اللغوية بعض الشبه بما تفيد . واختار الدادائيون اسم حركتهم صدفة من قاموس لان الكلمة كانت ذات معنى تافه لاصلة له بالموضوع وهو (حصان الهواية) ، ولكن «da» جزر هندو - اوريبي يوجد في كلمات تعني (يعطي) في لغات مختلفة ويمكن ان تعد واحداً من اكثر الكلمات شيوعاً ومن الممكن لها ان تعد الكلمة المركزية لـ «الارض اليباب» حيث يظهر مثل صوت الرعد المنذر بالمطر . والجذر اللغوي للكلمات السانسكريتية «يعطي ، يتعاطف ، يسيطر» ، والتي تحدد المزايا التي تعتمد عليها الفصيدة للترويج عن الركود الروحي للحياة الحديثة . وعليه فانها لا تكاد تعني شيئاً في السياق الواحد وتعني كل شيء في السياق الاخر ويمكن موازنة المفارقة الدادائية على نقطة افضل من هذه .

وقد اكد (جاك ريفير) Jacques Rivière في دراسة غير ودية ولكنها مهمة لافكار الدادائية التي ظهرت عام ١٩٢٠ على بعض البواعث الايجابية وراء التشويهات اللغوية الدادائية . ووضح انهم التمسوا التهرب من المعايير المنطقية والجمالية من اجل فهم الواقع النفسي المطلق ، واظهار الروح البشرية كوحدة متكاملة . وعليه ، فقد اتخذوا وجهة النظر القائلة ان اي شيء يقال او يؤتى به يكون معقولاً كاسمى المساعي الريحية . وبان قمع التلقائية انما هو الخطأ الوحيد الممكن . ويذهب (ريفير) الى ان الافتراض الدادايي الرئيس عن اللغة يكمن في انها لا تمتلك قيمة ثابتة ، وفي ان الكلمات ليست مفيدة الا كنتائج عرضية للنشاط الروحي ، وان التعبير عن الفكرة التلقائية له واقع اكثر من اي شيء ينتج عن المنطق او الذوق . ويتبع الداداييون الرمزيين في فصل الكلمات ليس عن دلالاتها فحسب وانما حتى عن معانيها الموصوفة لها . بحيث لم تعد تقوم بوظيفة العلاقات وانما بوظيفة عوامل المعنى الاصيل «ان لغة الدادايين لهم بُعد واسطة» . بل كينونة» . وعليه فلعل الدادايين قد طردوا من اللغة معاني خاصة ولكنهم ، اكدوا كذلك على ذلك المعنى الكامن الذي يصفه (فوكر) ويعد ان كانت الحركة قد توقفت عن العمل لفترة من الزمن كتب (تزارا) معترفاً بان عدميته النهلستية الظاهرة متأصلة في انسانية جوهرية :

لنفصح بأسرع وقت ممكن من يزعم امكانية تصنيف الشعر تحت عنوان الوسائل التعبيرية. فالشعر الذي لا يتميز عن الروايات الا بصفته الخارجية، الشعر الذي يعبر اما عن افكار او مشاعر لم يعد يحضى باهتمام احد وانني اضعه في المقابل كمنشأ للفكر. (١٨)

ولم يقتصر شعر مثل هذا على اللغة ولكن كانت اللغة ولا شك واحدة من الصيغ التي يمكن للشعر ان يتجلى فيها .

وقد قيم السرياليون ، شأنهم في ذلك شأن الدادايين اللغة لالذاتها بل لاهميتها في تحقيق ثورة روحية وارادوا من الشعر ، كالفنون الاخرى ، ان يكون وسيلة في التقلب على اقطاب ومقولات الفكر المنطقي . ويمكن الخيال من تأسيس شركة مع الواقع المادي . وكان طموح السرياليين ، الذي غالباً ما كان يقارن مع طموح الكميائيين السحرة ، تحقيق حالة نفسية يمكن فيها التوفيق بين جميع المتناقضات لا سيما تلك التي بين الرغبات الانسانية والضرورات الخارجية ، وتحويل التجربة كلها الى ذهب الرغبة المتحققة . وكان الادب والرسم القنوات الرئيسية لهذا المسعى ، وقد اتسم الاهتمام السريالي للاعتبارات الجمالية بانه سمح بالتححر المطلق من الشكل ، لكنه لم يهمل باي شكل من الاشكال بقاء الطرق الفنية المبتدلة كالتي تظهرها لوحات (جيريكو) Chirico و(دالي) Dali .

وكانت السريالية بدءاً ، متلما فسرهما منظرها الاول (اندرية بريتون) André Breton تعتبر اللغة مهمة فقط لانها كانت وسطاً مثالياً كمزج العوالم النفسية والمادية . وقد واجه (بريتون) ، الذي كان محافظاً في رأي الثوريين على نحو بارز ، الحاجة الى الابداع الفني في اللغة على مضض . ولكن لما كانت السريالية تسعى الى خلق ثورة في الواقع ، ولما كان (بريتون) واحداً من المفسرين الرواد لفكرة ان اللغة قوة حاسمة في خلق الافكار وتحديد الواقع ، فقد كان لابد للتجربة اللغوية ان تكون من المنهاج السريالي . ولم يعن هذا في «اعلان السريالية» Manifeste du Surréalisme (١٩٢٤) اكثر من مجرد تدوين الفكر من خلال الكتابة الالية ، وهو الاسلوب الفني الذي ابتدعه الدادايون واخضعه (بريتون) لاستخدامات جديدة ، مظهراً عالم الافكار اللاواعية وملقطة الامكانات الخلاقة للمصدقة .

وتظهر النصوص الالية التي كتبها (بريتون) بالتعاون مع (فيليب سويو) اصالة عظيمة في روابطها الفكرية واستخدامها للصور المجازية ، ولكنها ، كما اشار (بريتون) فيما بعد لم تتعرض للنمو مثملا فعلت تجارب (جويس) والآخرين . وسرعان ما اتضح لـ(بريتون) ان اللغة اسهامات تؤديها تفوق قدرتها على تدوين الافكار اللاواعية او السابقة للوعي . وفي مقال عنوانه «كلمات مسطحة» كتب في وقت كان فيه مشغولاً بأعداد افكار الاعلان . وقصد الى تمكين اللغة من تحقيق قوتها الكاملة بفصل الكلمات عن معانيها القاموسية من خلال دراسة اصواتها ، وتركيبها وتأثيرها ، وبالاكتفاء الى تفاعلها مع بعضها . وأرخ اعتبار الكلمات اشياء ملموسة لها كيانها بحد ذاتها الى الوقت الذي ارتبطت فيه (الحركات) أولاً بالالوان «وواضح ان هذه النظرة تكونت وفي ذهنه (سوناتا فويال) Voyelles لـ (ريمبو) Rimbaud وهو يرى الان انه ليس من الصواب ضمان كلمة ما . وقد اعترض (بريتون) في اعلان السريالية ذاته على ان الاسلوب المرجعي للرواية الاعتيادية لا صلة له بالحياة الباطنية واعلن «لقد وهبت اللغة للانسان لكي يستخدمها استخداماً سريالياً»

وفي الوقت الذي انشغلت فيه السريالية العقائدية بثورة عامة في الفكر اكثر من انشغالها باصلاح اللغة فحسب فان بفرأ من شعرائها وجدوا ان الكلمات ذاتها فتحت افاقاً غير متوقعة امام حرية الخيال . وتتخذ هذه الامكانات الجديدة بين السرياليين صيغتين جدبتين . الاولى استخدام السياق لفصل الكلمة عن معناها المؤلف وجعلها وسيلة لاعادة تنظيم متطرف للواقع الاعتيادي انسجاماً مع الابيات الشعرية لـ(بول الوار) Paul Eluard

الارض خضراء مثل برتقالة

ما من خطأ ، الكلمات لا تكذب

التي تدعي للتعبير اللفظي عن الفكر اللاعقلاني العصمة التي ادعاها (فيتكنشتاين) للتصريحات التي تجري في اللغة التقليدية . والصيغة الثانية هي معالجة اللغة المتصلة بالثورية ، والنقل المكاني الالي للاصوات واستغلال الاصوات المشابهة لتوليد المعاني التي تمتلك ميزة كونها لا عقلانية ، ونتائج الصدفة الموحية ايجاءاً عظيماً وقبل بيان السريالية الاول ، نشر (روبرت دزنو) Robert Desnos في مجلة «الادب» عدداً من الحكم البارة تدعي انها من اعمال شخصية بارزة تسمى (روزسيفافي)

Rose Sélavy . وقد اتبعت هذه الحكم الصيغة البسيطة بأخذ عبارة وتركيب جملة منها بخلط العناصر الصوتية لتكوين معنى جديد لا صلة له البتة بالمعنى الاصلي . فعلى سبيل المثال تتلاعب «قوانين رغباتنا نرد بلا فراغ »مع «القوانين lais و الرغبات desires لتكوين «النرد» des او زهر الطاولة dice ، «والفراغ» loisir او leisir ليصل الى عبارة «ار قوانين رغباتنا نرد بلا فراغ» وفي عمله التالي استغل (دزنو) التشابهات اللاعقلانية المتضمنة في التوريات والجناس . وقد تبني (روجر فيتراك) Roger Vitrac اعادة اقل منهجية للترتيب الصوتي لكنها اكثر دقة من تلك التي تبناها (دزنو) .

فم فاعر ، حبيب الاصوات الوفي
ذو الهبات التي تفهمها الكلمات

وكانت احدى طرق (فيتراك) الاعادة الخلاقة لكتابة اللافتات بحيث تصبح De-fense de fumer les fusees او «ممنوع التدخين» defense de fumer les fusees والتي تعني فيها كلمة تجمعا من نوع معين مع امكانات تتراوح بين «الناسورات» fistulas ، وصواريخ rockets الى (عزف) النوتات الموسيقية . وقد رأى (ميشيل ليري) Michel Leiris الذي اعتبر الكلمات نوعاً من البارود بحاجة لان يفجر بواسطة شرارة الخيال ، بوضوح ، العلاقات الشخصية الموحاة باصواتها واعادة تحديدها وفقاً لذلك دونما اشارة الى معانيها الاصلية . وهكذا فان Crime التي تعني (جريمة) تصبح Une mine de cris ، اي «منجم للصراخات ، و cadavre اي (الجثة) تصبح Le cadavre s'ouvre اي «ينفتح القفل » . وقد تبدو هذه التحريفات الاعباطية في الكلمات تافهة ، ولكنها اظهرت ان اللغة تتيج للعقل الشعري الولوج الى عالم البدائل المدهش واللاعقلاني للدلالات ، وهو بالطبع اكثر المنابع المستغلة استغلالاً كاملاً في (فنجانزويك) .

وقد تأمل (اندريه برتون) اصول السورالية بعد جيل من ذلك التاريخ واعترف ان الكتابة الآلية لم تحقق الامال التي عقدت عليها ، واكد ، على نحو مدهش نوعاً ما ، ان اللغة باتت مركز اهتمام السورالية وان موضوعها الرئيس قد بات .

لا شيء اقل من اعادة كشف لسر اللغة التي يبدو ان عناصرها تتوقف عند

ذاك عن الطوفان كالمطروحات على سطح بحر ميت . ولتحقيق هذا كان من الضروري سحب هذه العناصر بعيداً عن استخدامها النفعي وهو السبيل الوحيد لتحريرها واستعادة كل قوتها .

وكدليل على الشعور بالحاجة حينئذٍ لمقاومة «الانتقاص من قيمة اللغة» فقد اُشير الى الجهود المتماثلة لعدد من الجماعات التجريبية بما في ذلك المستقبليون والداداويون و«العصبة الصنوتية» الفرنسية وانصار ثورة الكلمة . كما سماها ، التي تمثلت في (جويس) و(كمنكز) بين آخرين . وقد عير عن عدم رضاه عن هؤلاء على اسس نظرية . فقد شعر بان (جويس) مثلاً كان يتبع المبادئ الطبيعية ليس غير في محاولة لمحاكاة انسياب الفكر في المناجاة الداخلية (المونولوج الداخلي) في حين كان السورياليون يسعون الى ادراك «المادة الاولى» للغة في استخدامها للكتابة الالية . لكنه سلم بان جميع التجريبيين اشتركوا مع السورياليين في الاعتقاد بان القيمة الحقيقية للغة الادب تكمن في قدراتها التعبيرية الباطنية اكثر من قدراتها المرجعية .

Hulme and Pound

هولم وباوند

ان لاعتقاد (مارينتي) بان اللغة خليفة بان نعكس التأثيرات النفسية لعصر الالة ، وجهة نظر (تزارا) في انها يجب ان تلجأ الى اي وسيلة تقريباً لتلافي عبء المنطق والتقليد ، وفكرة (بريتون) بانها تتضمن معانٍ مستقلة عميقة تتماثل مع الفكر اللاواعي ، كل هذه الامور لها مثيلاتها في نظرية معاصريهم الانكلو - امريكيين وممارستهم . فقد كان هناك اقرار عام بانه ، اذا ما كان للغة ان تنصف الواقع الفكري فانه يتعين عليها ان تضع جانباً التزامات معينة كالدلالة والمعقولة ، والاستخدام التقليدي . وقد اضطر (ت . ي . هولم) ، الذي ربما كان اقل الكتاب الانكليز رغبة في التسليم بهذا ، في بحثه عن العلاقة بين الفكر واللغة الى ان يتخذ موقفاً لصالح التجريب . ويحذو (هولم) حذو (بركسون) في التاكيد على ان الوظيفة العقلية للغة تمنع

العقل من ان يتصل بالطبيعة الحيوية التداخلية تداخلاً متطرفاً للواقع . ان فكرة (بركسون) بانه لوكان في الامكان موازنة الحدس فان من شأن ذلك ان يحقق جميع اغراض الفلسفة ، ترد في صيغة اخرى لـ(هولم) عندما يقول ، «لو امكن للواقع ان يتصل اتصالاً مباشراً مع الحواس والوعي لاصبح الفن عديم الفائدة ، اولعله كان خليقاً بنا جميعاً ان نكون فنانيين» . ويمكن وراء استحسان (هولم) للتجديد شك عميق في اللغة ، واقتناع راسخ بان الرموز الاعباطية تهدد دائماً بالانتكاس نحو الغموض . وقد تأثر باللغة الاعتيادية كملاذ للهروب من رحابة الطبيعة الى النطق الضئيل لـ«مشعوذ يمارس حياً بعجل الحروف الغريب وهو شيء مختلف تماماً عن الانفعال والبصر الحقيقيين» . ولابد للغة من اجل اداء وظيفتها الجماعية ، من ان تربط كلماتها بالمعاني التي يفترض ان يشترك فيها الناس معها . ولكنها ، على اية حال ، لا تدل في الواقع على اي شيء يخضع للتجربة حقاً ، وانما على مجاميع غامضة من الافكار والمفاهيم والمشاعر . وبدلاً من ان تحمل معاني وليدة التفكير الخالص ، تحوم في الجو اللاعقلاني بين المتحدثين كرموز هامة للتقليد الاجوف القائل ان للمشاعر الخاصة نوعاً من الوجود العام . ويقول (هولم) ، وهو يعيد صياغة عبارة بعض افكار (بركسون) «لكل واحد منا اسلوبه الخاص به في الشعور والحب والكره ولكن الالة تشير الى هذه الحالات بنفس الكلمة لكل حالة ، بحيث لا تكون قادرة الا على تجديد الجانب الموضوعي الاشخصاني للعواطف التي نحس بها» . وهو يؤكد ان الكلمات تفقد قدرتها المرجعية مالم تربط بالافكار الخاصة المعينة للمتحدث او الكاتب .

وكان (هولم) متأثراً بوجهة نظر (بركسون) عن الكون كظاهرة تداخلية مشتركة خالية من اي وجود بدائي قابل للفصل ، و«تنوع مركز» حيث يجب ان يكون اي تغيير يحدث فيه متطرفاً ، والتي تتناقض مع الفكرة الذرية التقليدية لكون الي ، المتمثلة في جميع لوحات مثل لوحة الشطرنج او كرات البليارد ، حيث لا يكون التغيير الا اصطناعياً لان كل موقف ما هو الا نقل لموقف سابق . ويرى (هولم) ان اللغة الاعتيادية يمكن مقارنتها مع الكون ، فهي نظام تنتقل فيه الكلمات ذات المعاني المحددة هنا وهناك دون تمييز فوق مستوى الواقع الخارجي . ولما كانت هذه الكلمات مجرد (فبشات) ، ورموز تقليدية للدلالات مبنية على الاتفاق اكثر منها على التجربة الحقيقية ، فانها لم تعد تستطيع توليد معنى اكثر مما تستطيعه القطع داخل لعبة

الفرد ان تقرر الحركات الواجب اداؤها .

ويرى (هولم) ان الكلمة في اللغة الشعرية الاصلية تعمل التجربة الفردية للكاتب كمعنى لها وهي اذ تفعل هذا تسهم بميزة جديدة لقريقتها . والتشبيه الملائم الذي يورده للكتابة التي تعمل بهذه الطريقة هي اليرقة وشعيراتها فأجزاء اليرقة هي الكلمات ، والشعيرات معانيها الخاصة وهي تنبثق من فكر الكاتب . والشعيرات من جهة تلصق بالغصن الذي تنبت منه سريعاً ، ويلتزم المعنى الخاص الاصيل بالكلمة ، وهي من الناحية الاخرى وسيلة للانتقال قدماً الى موضع اخر ، ويضفي شيئاً جديداً حقاً .

ويعبر (هولم) عن عودته لأنشاء لغة من شأنها ان تحمل المعنى الخاص والشخصي للكاتب والذي من شأنه ان يتجنب المعنى الجماعي المعيت المناط بالكلمات بواسطة الاستخدام الاعتيادي بتشبيهها بمنحني المعماري . فاللغة الاعتيادية ، كما هي الحال في المنحنيات الخشبية الفرنسية التي يستخدمها الرسام ، تتيج طريقة للتعبير عن المشاعر تتصف بانها قياسية لكنها تقريبية فحسب . ومن اجل تحقيق الدقة ، فلا بد للمرء ان يلوي المنحني عن شكله الاصيل ، كذلك على الكاتب اخذ ما توفره له اللغة من اعراف وتسليط الضغط عليها لجعلها تتلائم مع المعنى الفردي الذي يحمله في ذهنه وليست الاصالاة الناتجة بعد ذاتها ميزة . «انها ليست الا عيوب اللغة التي تجعل الاصالاة ضرورية» ، هذا ما يقوله (هولم) معيداً اكتشاف ادراك (مالارميه) ان الشعر وجد لكي يعوض القصور الموجود في اللغة .

واولى القصائد الانكليزية الحديثة التي حاولت تطويع اللغة لتلائم خصوصيات التفكير هي القصائد الغنائية المسرحية التي نظمها كل من (باوند) و(اليوت) حوالي الفترة ١٩٠٨ - ١٩٢٠ . وقد ولد السعي من اجل خلق العبارات الاصطلاحية المواتية للقطع الباطنية للوعي قدراً من اكثر المنابع اللغوية الجديدة اهمية . فلان (باوند) و(اليوت) شرعا بادراك المشاعر بعزم بدلاً من مجرد استغلال الياحيات مثلما فعل الرمزيون فان الضغوط التي مارسها على الكلمات والصور الذهنية ارتقت بإمكاناتها الايحائية الى مستويات جديدة وتشير هذه القصائد في تراكيبها الى المبادئ النفسية التي جاءت فيما بعد والتي تكمن وراء كل من «عوليس» ، «الى المنار» To the Lighthouse والى الآثار الادبية الرئيسة الاخرى للفترة التجريبية . وهما يتبعان

الحركات الترابطية للفكر الطليق حائسين حول بضع نقاط من اللاوعي ، وحول نفسيهما بطرق سائبة ، دون روابط او مفاصل ، من خلال العلاقات المنبثقة من باطن الافكار ذاتها . من شأن كل هذا ان يبعدهم عن الافكار التقليدية للغة الشعرية والنحو والبنية والصورة المجازية في الشعر .

ان تمثيل النشاط الذهني ما هو الاجزاء وان كان مهما ، من فن الشعر لدى (باوند) ويوقف على رأس كل هذا الاقتناع اللانفسي الذي يفيد ان الامور المطلقة جزء لا يستغنى عنه في التجربة البشرية . «فلا ثقافة دون الالهة . ولا تكتمل الاشياء دون الهة» . ويقترب الناس اكثر ما يكون الاقتراب من هذه الامور المطلقة من خلال المشاعر والاحاسيس التي يبين استمرارها في التاريخ انها جوانب كونية للحالة الانسانية . ويبين الشعر هذه التجارب الكونية في صيغة ثابتة محددة من خلال سلسلة من الروابط الدقيقة ، بين المشاعر وبعض الظواهر الخارجية أولاً ، ثم بين الظواهر واللغة التي تجعلها سيمتها الملموسة وبداهتها قادرة على اشارة الاحاسيس بصورة مستقلة . وعندما تعدد هذه العلاقات بنجاح تكون النتيجة ادباً عظيماً ، «لغة مشحونة بالمعنى الى اقصى درجة ممكنة» .

والتشبيه الذي اختاره (باوند) لتحديد العلاقة بين العمل الادبي والشعور الذي يعكسه او يشره يشير الى انه رأى انه يمكن ان يكون دقيقاً جداً ، فهو يقول ان الشعر يعطي «معادلات للاحاسيس البشرية» ، انه اشبه بالتعويذة الشعرية التي تولد تأثيراً خاصاً ، والصيغة الرياضية التي تمثل دائرة او منحنى ، والكتابة الصورية الصينية التي تستخدم الاشياء الملموسة للاشارة الى فكرة ما مثل «احمر» . وليست العلاقة هذه محاكاة وانما اشارة لفكرة او احساس له حالة ثابتة في التجربة الانسانية عن طريق شكل خارجي . وفي التمييز بين الشعر والنثر جعل (باوند) الوجود المستقل للتجربة الشعرية نقطة الاختلاف ، متحدثاً كما لو كان الشعر سجلاً لملاقاة شيء يمكن اثباته علمياً . «يحصل في الشعر شيء الذكاء ، وفي النثر يكون الذكاء قد وجد موضوعاً للملاحظة . ان الحقيقة الشعرية موجودة سلفاً» .

وقد اتفق (باوند) مع اليوت حول فكرة التقليد الادبي الذي يتألف من اعمال من ازمان ولغات مختلفة تمارس تأثيرات مشتركة بعضها على بعض خلال عقول القراء والكتاب . والحقيقة الشعرية السابقة الوجود ، لا في حدس الشاعر فحسب بل في

الادب المبكر أيضاً بحيث تتدرج مسألة تسجيل التجربة النفسية الفردية شيئاً فشيئاً الى مسألة الاستجابة للتقليد وتراكم العديد من الخبرات النفسية . فالشاعر يحس بسلمة الماضي وبالتأثير المنشط للمباهمة المباشرة مع « الحقيقة الشعرية » التي تمده بالمتابع من اجل اثارتها من جديد من خلال اقتناعه الخاص . ولكن في الوقت الذي يتركز فيه تقليد (اليوت) على « عقل اوربا » فان تقليد (باوند) يبقى اقل محدودية منه بكثير لايشمل الصين وأمريكا ومصر فقط ، بل يشمل انماطاً فكرية خارج الادب ايضاً والدراسات المقارنة التي اجتذبت مثل الميثولوجيا (الاسطورة) والترجمة ، التوفيق بين الفنون الى جانب الحركات الموازية للتطورات السياسية والاقتصادية والفنية التي تستند الى الافتراض القائل ان المجموعة الكلية للعقول التي نسميها تقليداً ، تولد شيئاً يمكن ملاحظتها في مجالات مختلفة تماماً من السلوك والتعبير وهو التصور الذي يعمل بحيوية في « الاناشيد » ويشعر (اليوت) فقط بان على الشاعر ان يكون واعياً بصورة عامة بتقليده لكن (باوند) يبين في كل من نشره ونقده انه يرى ان القصيدة يجب ان تكتب مع اشارة الى نمط او مجموعة انماط تستيقظ في اثاره تأثيرها . فالتاريخ الثقافي ، في نظر (باوند) ، يتألق في انتقال الحساسيات المعينة خلال ازمان واماكن ولغات وصيغ تعبير مختلفة . وكل اثر ادبي جزء في عملية تحول واستحالة ، وعضو لسياق تاريخي قابل للتجديد له صلة بالاحاسيس الاولى الثابتة . ولان التكرار يوهن هذه الاحاسيس كما ان صيغ التعبير عنها تصبح عتيقة فالكاتب الذي يدخل ساحة التاريخ يتحمل مسؤولية ايجاد تفاصيل جديدة يمكن من خلالها جعلها متاحة لمعاصريه .

ويبدو ان وجهات نظر (باوند) حول هذا الموضوع تنحدر من بعض الانتكاز عن الفن التي اعلنها (براوننك) في « الكتاب الاول » Book 1 من « الحلقة والكتاب » The Ring and the Book وفي معرض توضيحه سبب اختياره محاكمة جريمة قتل قديمة مدونة في مجموعة من الوثائق المنسية كموضوع لقصيدته ، يذهب (براوننك) الى انه ليس بإمكان الشاعر ان يخلق وانما يستطيع فقط اعادة الحياة لشيء كانت له في يوم ما حياته الخاصة به . ومهمة الشاعر ان يلتصق بالصيغ المختصرة او المرفوضة ، وان يدرك الحقائق التي تضمنتها ، وان يعيدها الى الحياة ثانية من خلال الخيال . ويبدو ان (باوند) شأنه في هذا شأن (براوننك) يرى ان الخلق المحض المنبعث من لاشيء لا يعدو

ان يكون شيئاً تافهاً ، وان قوى الابداع عند الشاعر تعتمد على بعض المواهب *donnée* التي لها حيويتها الخاصة . ونقطة الضعف في وجهة النظر هذه بطبيعة الحال ، هي انه ما من سبيل لمعرفة ما اذا كان التأثير الذي يتلقاه العقل الحديث من القصيدة الغنائية المسماة *Canzone* للشاعر الايطالي كافالكانتي *Cavalcanti* ام من القول الماثورل (كونفوشيوس) مرتبطاً في الحقيقة «بعيائه» الاولى . بل اصعب من ذلك التاكيد ان اعادة الحديث سوف تثير نفس الانطباع بدلاً من الاتيان ببديل مختلف تماماً . ان حقيقة ان كل هذا مدفون على نحو لا يمكن ان ترداده في الاستجابات الذاتية للقراء والمؤلفين المنفصلين عن بعضهم بفعل الزمن واللغة والتقليد قد يدحض ادعاء (براوننك) به الحقيقة ، ووجهات نظر (باوند) العقائدية عن الفن لكنه يدعم الموقف الذي يتفقان فيه كلاهما على الرغم منهما تقريباً . من ان ما يلتبس الشعر محركاته ليس اشياء بل افكاراً .

وفي الوقت الذي يدو فيه هذا مناقضاً للانطباع بان (باوند) شاعر الحقيقة الملموسة ، فالتناقض - ان وجد - يكمن في وجهة نظره حيال الوظيفة الشعرية للغة . ان (باوند) لا يقبل بفكرة ان القصيدة موجودة في الواقع الاخر النظير لما هو «فعلي» او مملكة جمالية مدخرة للفن ، بل يعتبره جزءاً من الواقع الفردي الاساسي للحياة العقلية . وعلى اية حال ، فان تشخيص النجاج الشعري مع ما هو جانب من الطبيعة ، او عملية عقلية ، ينتهك الحدود بين ما هو من صنع الانسان وما هو طبيعي . انه امتداد للمسمى من اجل تجاوز الادراك الشخصي عن طريق التوحيد بين الحقائق الخارجية والذاتية التي اشار اليها (روي هارفي بيرس) *Roy Harvey Pearce* في القول الماثورل لكل من (وايتمان) *Whiteman* و (و . ك . ويلمز) *W. C. Williams* . لا افكار الا في الاشياء ، وكما يسعى كتاب من امثال (ويلمز) *Williams* و (كرتروشدتاين) *Gertrude Stein* ليلوغ شرعية اسمى لداركهم الحسية بالولوج في «الواقع الجوهرية» للاشياء ، كذلك يسمى (باوند) لان يربط مع القصيدة شرعية الفكرة . وتصبح اللغة الشعرية ، كما هو شأنها عند (مالارميه) شيئاً مطلق مكتفياً بذاته ، «كلمته تشير الى جوهر الشيء : ولما كانت تعبيراً للظروف في الادراك فهي منطرفة في حد ذاتها» مع انه يتعين علينا ان نقول انها تكتسب ، في قصائد (باوند) شبه الدرامية جوهر الفكر والحس

وغالباً ما كان (باوند) يُجبر على الاعتراض بأن اهتمامه بالتقليد لم يكن مجرد الولع بالاشياء القديمة وأنه لم يقصد مجرد ما هو تقليد كلاسيكي . فذلك نقطة ضعف لدى (موريلي) في محاولته بلوغ «الاسمى» / بالمفهوم القديم ، فإن ما تصوره (باوند) كان تعاوناً بين الاحاسيس المركزية المحددة الموجودة في الاعمال التقليدية والصور المعاصرة القادرة على صياغتها ، وهو ترابط من شأنه ان يشيع الحيوية فيهما كليهما . بضمن ناحية يتم فيها تشديد العنصر التقليدي حين يتحقق ارساء تواصله مع الحاضر ، ويعطي دوراً في الوعي المعاصر ، ومن الناحية الاخرى فانه يتطلب ، كونه «جديداً» للحاضر شيئاً أكثر من الاستخدام التقليدي للاسلوب المميز الدارج . ان البداهة التي نوقشت في الفصل الاخير ضرورية ، كطريقة لمنع التجديد من ان يصيح مجرد تذكر . وتؤكد تجزئة النحو استقلالية الصورة او الفكرة عن شبكة العلاقات اللغوية التقليدية . فالافتباسات والكتابة الصورية والكتابة الهيروغليفية وما الى ذلك تتبع تجارب مباشرة ملموسة لصيغ منجزة انجازاً تاماً هي صورة تستخدم لقياس دقة ترجمات (باوند) الى اسلوبه المميز . فاللهجة العامية والاختصارات والنقائيد الطباعية المعاصرة تنتقل باتجاه معاكس ، وهي تشير الى مرادفات كانت موجودة في يوم ما وخلقت انطباعات موازية في الماضي .

بدأت الاصاله اللغوية عند (باوند) بمحاولات لنقل صفة او حالات عقلية عن طريق الاسلوب في قصائد مكتوبة من خلال شخصيات روائية او تاريخية . وقد وصف هذه القصائد التي سماها «قناع المؤلف» بأنها خطوات للبحث عن هويته الشخصية التي حققها أولاً عن طريق خلق ثم صب «القنعة كاملة للذات في كل قصيدة» . ولما كانت القصيدة قناعاً لغوياً ، فإن سماتها التعبيرية ممثلة بواسطة المزايا الاسلوبية . وهي مفصولة عن الذات ، بحيث يكون الشاعر حراً في ارتجال اسلوب يختلف عن اسلوبه . وعندما يكون المتحدث شخصية تاريخية فان صياغة الاسلوب تتضمن اعادة خلق خيالية لشعور في الماضي . ولو اخذ هذا الفروع من القصائد الكثيرة التي كتبها (باوند) كمجموعة واحدة ، بغلفيات مختلفة اختلاف الامبراطورية الصينية ، (وبروفانس) في العصور الوسطى ، وانكلترا الانكلوساكسونية ، لثلث تجربة في تشعب الاسلوب يمثل تعاقب المحاكاة الساخرة في فصل «ثيران الشمس» Oxen of the Sun لـ (جويس) . وقد استصوب (باوند) وهو مدفوع بهدف اعادة نفوس ميقة الى



الحياة ، اختراق الحواجز اللغوية والتاريخية . متنقلاً بحرية بين قواعد اللغة وحدود الزمن لإثارة قرائن مبعثرة وتجميعها في تصاميم ذات معنى . ويمكن رؤية هذه الطريقة ، طريقة الاناشيد ، فعالة في « الفيلونات » * Villonands التي نُشرت في المجلد الاول بعنوان A Lume Spento وإذا ما كانت القصائد ذاتها ضعيفة فإنها توضح في الأقل مصدراً استمر باوند باستخدامه . وهو إعادة صياغة اللغة لثلاثم الحالات النفسية .

والحالة التي نحن بصدها . وكان من الواضح ان باوند شعر بانها جديرة بالتجديد وخطيقة بأن يجعلها في متناول معاصريه ، هي الربط المدهش بين اليأس والفطنة ، التهكم ، الفسق ، الاشفاق على الذات التي يعرضها شعر (فيلو) Villon . وقد أكد (باوند) وجودها كعقدة بارزة من المواقف عن طريق خلق الجنس الأدبي الفرعي له الفيلونات ، للتعبير عنها . وتؤكد القصائد بعض خصائص (فيلو) بضمنها أسلوب البالاد وربما العبارات المقتبسة أو المترجمة ، وربما أيضاً الاتجاه نحو الابداع اللغوي الذي نجده في قصائده المكتوبة في اللغة البذيبة argot . والاهم من ذلك إنها تستخدم أيضاً مصادر جديدة لتحقيق الـ «فيلونسك» Villonesque كما يوضح ذلك المقطع الاول من القصيدة الفيلونية (نشيد الميلاد) :

Towards the Noel that more saison
(Christ make the shepherd's' homage dear !)
Then when the grey wolves everchore
Drink of the winds their chill small— beer
And lap O' the snows food' s guerdan
Then makyth my heart his Yule - tide cheer
(Skoal ! with the dregs if the clear be gone !)
Wining the ghosts of yester - year

ليست هذه ترجمة لأي أصل محدد وإنما هي سعي لادراك ما كان خليقاً بأن يسمى حدس (باوند) لوعي (فيلو) . وقد يستنتج القارئ غير المتعاطف ان (باوند) قد ألقى ببعض الكلمات المهجورة والفرنسية مع بعضها من أجل تحقيق نكهة تاريخية على نحو غامض . إلا ان التنسيق الممزوج للالفاظ يتبع المبدأ الذي كان يزعم (باوند) ان

يستخدمه على نطاق واسع جداً في الاناشيد ، ذلك هو الخلط بين الاصول من ازمان ،
واماكن شتى في تشكيل واحد . اذ تحدد كلمات عصر (جوسر) Chaucerian ، وهي
"everychore" ، "makyth" الفترة التاريخية العامة ، في حين توجي الكلمات
الفرنسية بحس مكاني ، وتساهم كل من "Chill small - beer" و "Skool" في
التهمك الملائش لمرح المشنقه . اما yesteryear فمقتبسة بطبيعة الحال من «اين
تلوج العام الماضي» Where are the snows of yesteryear وهي ترجمة
(برزيتي) Rossetti الرائعة مُلازمة (فيلون) Mais ou sant les neiges d'
antar ؟ ولكن من الخطأ اعتبارها تنازلاً ضميئاً لترجم منافس فهي طريقة في تحديد
نقطة في الماضي ، حيث يكون الانفعال الذي يود (باوند) خلفه قد سبق ان تم ابداعه من
قبل ، وطريقه لإقرار التقليد الذي يسهم فيها .

وبدلاً من تقليد حديث شخصياته في هذه القصائد مباشرة ، فقد استنبط (باوند)
عبارات مماثلة لتحقيق تأثير مباشر في سياق معاصر . وفي (سينو) Cino يتم التعبير عن
الموقف المشهور في سياقات مفككة نحوياً مثل : Lips words and you snare them
و Eyes, dreams, lips and the nigh goes في هذه بدع لفظية صاغها دون
اكتراث مثل wind - runneing (التي تبدو انها تعني حفيف الريح) و us - toward
وفي مقنطفات من اللهجة العامية و Pollo Phoibee و fuigena وفي الاستخدام غير
الرزين لـ Wander - lied . وليست هذه التشويها خاصة بالفترة التاريخية ولا
حتى بالشخصية قيد الرسم ، بل بالمزاج المعبر عنه في القصيدة .

ويمكن ان يعزى الكثير من اصالة (باوند) الى هذا الحائز فيقصد التقاط الرنين
الدقيق لمزاج بعض الاعمال السابقة فانه يتبع في اقنعة شخصياته وترجماته الغريبة
والقصائد حول المواضع التاريخية ، طريقة ترقيق مجموعة متنوعة من المفردات
والايعاءات والنبرات والمستويات اللغوية . ان المفارقات الزمنية والتشويها وما
يطلق عليه (ك . ك . روشفن) K . K . Ruthven «الترجمات الخلاقة غير الصحيحة»
الموجودة في هذه القصائد من امثال : «انشودة الاب الصالح» The Ballad of the
Goodly fere والبحار Seafarer وقصيدة «في مدح سكستس هروبرتيس» Hom-
age to Sextus Propertius لا تعكس قصد (باوند) في التقليد بل في الابداع .
فتكون حصيلة هذا وسطاً شعرياً تجريبياً على نحو جلي بل ارتجالي ، يخضع لسيطرة

محكمة اكثر في (مورلي) ويتسم بالتوسع في الاناشيد . واذا ما مهت هذه القصائد على انها مساعي لمنح حياة جديدة لانفعالات ثابتة ، وان كانت محيرة ، في اسلوب ابتكر لهذا الغرض ، فان غرايتها تصبح مفهومة اكثر بكثير .

Elliot

اليوت

ان المونولوجات الثلاثة الاولى - (ت . س . اليوت) ، نشيد حب جي الفرد بروفروك *Portrait of a Lady* ، *The Love Song of J. Alfred Prufrock* ، وصورة امرأة *Gerontion* مكتوبة بلهجة شعرية رائعة مستلهمة من قصائد (جولز لافوك) التي يعبر فيها المتحدث عن المشاعر المتضاربة لليأس الذاتي والوعي التهكمي الاوسع لعجزه . ويتجلى العجز الروحي الذي تظهره هذه القصائد في رقة كلامية زاوية وترددات دمة وحكم شكلية جوفاء - «لا الخوف ولا الشجاعة تُنجينا بل التفكير» - وكذلك في تصريحات رسمية لا نبرة لها . وهي بحق ، وبغض النظر عن مضمونها الحقيقي ، اعترافات بالهزيمة - «النساء يذهبن ويجئن في الغرفة / وهن يتحدثن عن مايكل انجلو» (ص ٤) ويعتمد الانطباع عن المعرفة الذاتية الذي لا يطلق ، الذي تعاني منه شخصيات (اليوت) ، المتكون من رثاء الذات من ناحية وادانتها من الناحية الاخرى ، الى حد كبير ، على مصادر لغوية بحث . ويتجلى اثنان من هذين المصدرين على نحو بارز : اصداء الاستخدامات اللغوية الماضية ، التي تتراوح بين الايماوات الصريحة او الاعادات التعبيرية ، الى الاصداء الاكثر شمولاً المثارة بواسطة الكلمات من امثال «الكون» او «التاريخ» ! والصورة المجازية . ويظهر هذان الاسلوبان في عرض الفكر في «المقدمات» و «نشيد ليلة عاصفة» وهي قصائد درامية غنائية تعبر عن مشاعر عقول معينة وان كانت خالية من التعديلات التهكمية التي وجدت في الاحاديث المنعقدة . ان اسلوب (اليوت) في تطعيم قصائده بالاقتباسات والشروح والنفث اللغوية يحمل

اثارة الاستخدام السابق ، ويمنح هذه القصائد بعداً أثارياً يعكس توافقاً أساسياً مع (باوند) حول علاقة الشاعر بأسلافه . ويعبر عن هذا التوافق بوضوح في «التقليد والموهبة الفردية» حيث يتحدث (اليوت) عن «احاسيس محددة» تنتقل من عمل الى اخر مما يجعل من المنطق اعتبار التقليد الادبي برمته «نظاماً آمناً» ويبدو تصريح (باوند) بأنه يمكن التعبير عن السمات كلية خير تعبير من خلال التفاصيل . عند تمحيصه في النهاية ، انه تأكيد غير كاف لوجهة نظر (اليوت) في انه «غالباً ما سنشاهد اغلب الاجزاء الفردية لاعماله ، اضافة الى افضل اجزاء عمله يمكن ان تكون تلك التي يؤكد فيها الشعراء المتوفون خلودهم باكثر ما تكون عليه «القوة» . لكن (اليوت) يرى تبايناً في هذه العلاقة في حين يرى فيها (باوند) تشابهاً ، فحيث يؤكد (باوند) التجديد يتحدث (اليوت) عن «التحول» ، وحيث يكون (باوند) مهتماً بثبات المشاعر ، يكون (اليوت) مهتماً بالضيق والفراغ . وثمة تباين متماثل في قصائدهما الغنائية . فقصائد (باوند) تعكس ايمانه بان الخيال الشعري يمكن ان يدخل مشاعر الشخصيات التاريخية البعيدة زماناً ومكاناً ، ويستخدمهم ، ولو الى حين ، اقنعة للذات . لكن متحدثي (اليوت) معاصرون قصصيون معزولون في السأم والعبث وفي ضحالة الحياة الحديثة ، وهم يظهرون عجزاً تاماً عن الهرب من ذواتهم ، وهم امثلة نيرة لفكرة «المظهر والواقع» Appearance and Reality (ف . هـ . برادلي) المستخدمة في احدى حواشي «ارض اليباب» التي تصف الذات كدائرة مغلقة تحدد معرفة الفرد بتجربته الخاصة . وعليه فعندما يخرج متحدثو القصائد الدرامية لـ (اليوت) لغة اخرى بلغتهم الخاصة فانهم يعبرون عن وعي مؤلم بالهوة بين حياتهم الفارغة وحيوية الماضي التي لا سبيل الى استردادها ، وليس عن شعور بالاتحاد معها . فحتى الایماءات الى الحقب المظلمة للتاريخ والادب تؤدي هذه الوظيفة . فاشارات (بروفروك) في مقطع من قصيدته الى (هاملت) ، وكاتب (تشوسر) ، ومهرجي البلاط الذي نجده في الملك (لير) ، واشارات صديق «السيدة» الى قبر «جوليت» واقتباسات «الشيخوخة» Gerontion من (ماتيو Mathew) كلها تذكرنا احداث الشر والعنف ولكنها تتضمن كذلك اناساً كانوا يعملون لتحقيق اغراضهم او اتباع مسلماتهم مظهرين هكذا بدقة نوع القيمة الشخصية التي يفتقر اليها المحدثون انفسهم .

ولم يبد أي واحد من الشعاعين مهتماً بوصف شخصيات ناضجة بأسلوب (براونتك) Browning. لأن الحديث المنفرد (المونولوج) عند كل منهما إنما هو - وفي هذا شيء من المفارقة - صيغة لعملية تجريد الصفة الشخصية. ونحن نتذكر أن باوند (وصف) أحاديته المنفردة كأدوات لرفض الآراء الزائفة عن الذات، وهذا انتقهر أوضح بكثير لدى (اليوت)، الذي رأى أن الشاعر ليس بحاجة لأن يخضع إلى التجارب التي استخدمها في قصائده. أن ميله إلى التعامل مع حالات الفكر بدلاً من الشخصيات الناضجة تماماً وطريقته الفنية في نقل هذه من خلال صوغ خارجية مدينة إلى تقليص (ف. هـ. برادلي) في اختصار الهويات الشخصية إلى «نقطة الوعي». أما (برادلي) فيرى أن من الصعب الاحتفاظ بمفهوم الهوية الشخصية لأن ذلك يعني أن الأفكار يجب أن تكون مستمرة ومتناسقة خلال العمر. والقوة الوحيدة التي تربط حالاتنا الفكرية المتباينة أحدها مع الأخرى هي الذاكرة وهي ولا شك أضعف من أن تضمن الوحدة. وإذا كان للعقل جوهر ثابت لا يتغير أبداً، فإن محتويات العقل تنتقل ذهاباً وإياباً بينه وبين أجزاء النفس المستعارة أو القابلة للتبدل، بحيث يصبح الخط الفاصل بين الذات الجوهريّة وإسهامات العالم الخارجي مبهماً. وعليه فإن (برادلي) يصف ما نعتبره عادة الذات الفردية بـ «نطاق الوعي» وهي ظاهرة لم تتحدد بوضوح عن سياقها المادي. فالتجربة لا تتألف من عقل يتفاعل مع الأمور الخارجية بل كما يقول (اليوت)، من الوحدة الأكثر ملائمة المستشعر بها أنياً التي يتم فيها المزج بين الظاهر والباطن، تماماً مثلما هما عليه في وصف (بيركسون) لـ «الدراك» في «المادة والذاكرة».

وإذا ما كان (اليوت) مديناً لـ (برادلي) في مفهومه عن الذات، فإنه من الطبيعي أن تجسد أحاديته المنفردة أمثلة غامضة، وأن ينغمز كل متحدث في بيئته انغماراً، بدلاً من أن يكون قادراً على التعامل معها تعامل النذللند. وبدلاً من أن يكون الإدراك تعاملًا جدلياً بين القطبين الداخلي والخارجي للواقع، فإنه يميل إلى أن يكون مزيجاً للآثنين في سلسلة متصلة تختفي فيه مفاهيم الفاعل والموضوع (أو الشيء) الواضحة. وليس التلازم الموضوعي عند (اليوت) مجرد صورة ملهوسة تفصح عن ذاتها، بل صورة خارجية أدخلت إلى العقل وغلُفت بغلاف معنوي بحيث تصبح سمة للعقل، متعاونة معه، لا تتطلب أي تفسير لأنها «وحدة يَحُسُّ لها أنباء تخلق استمرارية بين

العقل المدرك والظواهر الخارجية التي يدركها .

وهذه الصور اهم الابداعات النفسية للاحاديث المنفردة المبكرة لـ(اليوت) التي اصبحت ، شأنها في هذا شأن الابداعات الادبية ، سمة ثابتة لاسلوبه ، اذ ليست هناك وظيفة ما لـ«الزوج من المخالب الخشنة» تعدو عبر قيعان البحار الصامتة» ، و«ماكاتاوا منحنيأ بين التينانيين» عدا خلق تعديل شعوري دقيق لكنه غامض في الشخصية التي تتحدث . والصور الذهنية لدى (باوند) مرتبطة من خلال المشاعر ، مع الامور المطلقة ومع ان صور (اليوت) نفسية بالمعنى الدقيق ، ليس لها غرض سوى تجسيد الامزجة او المشاعر ، لكن لها مضامينها المطلقة الخاصة بها . انها النقاط التي يلتقي عندها العقل والعالم الخارجي ويعزز احدهما الآخر عند حدود اليقين الشخصي لتصبح سلسلة من النقاط تحد الحدود الخارجية «للمركز المتناهي» . والصور الذهنية المتوالية في عقل الشيخوخة Gerontion - مصخور ، وطحالب ، وسيدوم ، وحديد ، ونفايات - متصلة عن طريق التداعي . وبإقتفاء اثرها يعرف القارئ . ما يعنيه عالم الشيخوخة بالنسبة له ، ويكتشف شكل هويته والقوة التي تحدد شكلها .

وقد بقيت اللغة المقلدة للنشاط الدلالي والانطباعي للحياة العقلية في اساليب (باوند) و (اليوت) حتى عندما كانا لا يكتبان الاحاديث المنفردة . وقد اتاح التراخي العام للتركيب وحرية النحور والخروج على العرف في تنسيق الالفاظ والصور المجازية التي رافقت التصوير القريب للعقل وهو يعمل ، قيماً اسلوبية ايجابية قائمة بذاتها . فلنهاية الشيخوخة الصيفة المتراخية اللانحوية للتأمل غير المنضببط للشيخ :

نورس يصارع الريح في

مضاييق جزيرة بيل العاصفة

اوريجري تعوراس الخليج

اجنحة بيضاء في الثلج . يبتلعها الخليج ،

وشمخ قادته صروف الدهر

الى زاوية هادئة

خدم البيت

افكار عقل خاو في فصل جاف (ص ٢٢)

وهذا النوع من الصور الذهنية والايحاءات والتجاور يظهر في «الارض اليباب» دون ذريعة كونها تعبير وعي معين - إن فكرة كون القصيدة ككل تحاكي فكرة (تايرسياس) Tiresias تظهر فقط كنوع من العملية العقلانية في إحدى الحواشي . وكذلك فإن «مويرلي» و «الانشيد» ليست حوارات فردية ، ولا تعبير عن أي فكر روائي ، لكنها تستفيد استفادة تامة من الحرية اللغوية الموجودة في تيار الوعي .

Joyce

جويس

إن هذه الحرية هي مقدمة منطقية للحوار الداخلي المنفرد (للمونولوج الداخلي) عند جويس ، حيث تستبدل العلاقات التي تتحكم باللغة بصورة اعتيادية بالآليات النفسية مثل الذاكرة ، التداعي والقياس . وهذه الأمور عند (جويس) كما قلنا يسيطر عليها بوسائله البنوية العقلانية التامة . فقد كانت العمليات العقلية بالنسبة إلى (جويس) منابع لطرائق فنية جديدة ، وليست طرقاً شبه صوفية في معالجة الواقع النهائي . إن أسلوبه في فرض أنماط صارمة على العمليات المصوغه وفق النشاط الحر للعقل تظهر أول ما تظهر في «صورة الفنان في شبابه» مع أن أجزاء قليلة فقط من الرواية هي حوارات داخلية منفردة بحق .

وكما بينت (دورثي فان كنت) Dorothy Van Ghent ، فإن الفتى الذي هو بطلها يعتبر اللغة وعلاقتها مفتاحاً إلى العالم المحير الذي يعيش فيه . ولما كانت أقوى الاستجابات الحسية لـ (ستيفن) تتأرجح بواسطة الكلمات فإنه يعتبرها عالمه النهائي . إن بيئته القاسية مفيدة له بصورة رئيسية باعتبارها طريقة لتحويل معنى اللغة ورؤيته الفنية ، ومحاولته للكتابة لاتعدو كونها من استسلامات نرجسية للكون اللغوي الحسي المتغاير الذي يحوي العالم الحقيقي من حوله . وينبغي أن يكون واضحاً أن هذا ليس غس الاحساس الذي يعرضه (جويس) نفسه وإن علاقتهما المختلفتين باللغة تشير إلى تمييز مهم في رواية السيرة الذاتية له ، بين «الشاب» الذي يمثل الشخصية الرئيسية الفنان الذي يمثل المؤلف .

وعندما تقول أم ستيفن ، «أجل ، ستيفن سيعتذر» ويجيب (دانتلي ، «أجل ، والا فان التسور سوف تأتي وتفقأ عينيه» فان القافية العرضية تمكن الولد من إعادة صياغة الجملتين في قصيدة صغيرة صيغت بوضوح . وهو يضع نفسه في مركز الكون من خلال سلسلة من الكلمات المتحدة المركز تبدأ بـ «ستيفن ديد الوس» وتنتهي بـ «الكون» . وهو يعتقد بأنه قد أدرك أشياء عندما يكون قد تعلم مسمياتها ، وهو واثق من ان «اسم الله الحقيقي هو الله» ان الاحساس بيدي «ايلين» البيضاوين الباردين على عينيه مليء بالمغزى لانه يوضح كيف انه يمكن استخدام «برج العاج» ليعني العذراء المباركة ، واللغة مرادف استعارى لا يستغنى عنه لمشاعر الطفل وتجاريه فبينما يكبر ليصير فتى فانه يصر على رؤية العالم كشيء موجود من خلال اللغة ولاجلها . ان قبله المومس تؤثر فيه وكأنها وسيلة حديث غامض . وهو يجلب لنفسه البساطة المريحة لبيت ريفي من خلال كلمات قوية «ذلك بول الحصان وتبن عفن» . وعندما يشتمز من نفسه لطمعه في الاكل الثقيل فان الشعور يعرض ذاته على هيئة صورة ذهنية للكلمة «دبلن» بحروفها وهي تدفع بعضها بعضا من مكانها ببطء ، وهذا توقع اولي عن واحد من وسائل (جويس) في «فينجانزيك» ويمارس اسمه سحرا لغويا غامضا يتحكم في مصيره . وعندما يُبحث على التفكير في الانخراط في سلك الكهنوت ، فان فكرة اسم «الاب ستيفان ديد الوس» القديس يوحنا» تكون صورة بغیضة للقساوسة وتجعله يدرك انه لا يجب ان يصبح واحداً منهم . ومن الناحية الاخرى ، فان قراره ان يصبح فنانا ينبع من اللحظة عندما يهتف اترابه باسمه بصيغ اغريقية ، هازئين «ستيفانوس ديد الوس» ! «هاوس ستيفانو ميخاوس» ! «هاوس ستيفانيفورس» ! بحيث يماثل نفسه مع «المخترع الخرافي ويستعد لرؤياه شبه الصوفية عن الفتاة التي تخوض في البحر» .

ويرافق لحظات الاضطراب النفسي لدى (ستيفن) احساس بان اللغة قد فقدت معناها وهو نفس الشعور الذي دونه (هولم) عندما لاحظ انها يمكن ان تصبح مجرد «هبل من الكلمات» . واثناء زيارته لـ (كورك) ، يكاد الندم على افكاره المضطلة يفقده وعيه «بحيث تفقد العنوانات على المحال التجارية معناها» . وهو لا يستطيع ان يعود الى وعيه الابدعولة الوصول اليه من خلال اللغة ، يتذكر اسمه واسماء الاشياء من هوله . وعندما يُفسر نظرياته الجمالية فان اقوى حجة تتخذ شكل التعاريف وتزعجه

الكلمات مثل «Tundish» و «Jupes» لأنها تزعزع خيوط الشبكة اللغوية التي حيكت حولها حياته . وبعد ان يعتنق الديانة يبدو ان كل تفصيل من تفاصيل الحياة موجود من اجل اظهار قوة الله الكريمة ، لكننا ندرك ، في وقت مبكر ، ان هذه الحالة العقلية ماهي الا متغير مؤقت لاقتناعه الحقيقي الموجود لاهل قوة اللغة . وعندما تنظم اللغة في صيغة ادبية فانها تخدم (ستيفن) كسجل او نظير للمشاعر ، وهي قادرة على اثاره استجابات انفعالية كقدرة اية تجربة حسية . ويوحى ايقاع بيت شعر من «نيومان» بجلال الكهنوت ، وتسرره عبارة طارئة في أحد كتب الجيولوجيا ، «يوم من الغيوم الرقطاء التي يحملها البحر» كانتا وتر موسيقي . وفي تحليله لاستجابته للكلمات ، يقرر انه لايعبر اهتماماً كبيراً لمعانيها ودلالاتها مثل اهتمامه بـ «عالم باطني من المشاعر الفردية معكوسة في نثر مشرق هادي» ودوري» وبينما يسير الى كليته يحول كل منظر يري في الطريق الى تجربة ادبية :

لقد اثارت فيه اشجار الطريق الريفى المبللة بالمطر ، كسابق عهدها
دائما ، ذكريات الفتيات والنساء في مسرحيات (جيرهارد
هوتمان)-Gerhart Hauptman

وكان قد بدأ أسيره الصليحي عبر المدينة ، وعلم مسبقا بأنه بينما كان سيمر بأراضي (فيرفو) Fairview الموحلة فانه سيفكر في نثر «نيومان» النسكى الفضي ، القوي الحجة ، وبانه حين يسير على طول طريق (نورث ستراند) North Strand محدقا دون هدف في نوافذ حوانيت المؤونة فانه سيتذكر سخرية (كيدوكافالكانتي) الغامضة ويبتسم . وحين يصل الى مقالع (بيرد) لقطع الاحجار في (ميدان تالبوت) فان روح (إيسن) لتهب خلاله مثل ريح قويه . . .

وليست هناك بطبيعة الحال ، اية علاقات مباشرة بين هذه الاماكن والقطع الادبية التي توحى بها ، ويقوم (ستيفن) بربطها مع بعضها من خلال عمليات الانسجام المتزامن الغامضة والسياق التاريخي لهذه الحساسية الاستثنائية للقوة اللغوية المثيرة للعواطف هو الشعر الايحائي التعويذي للانحطاط واثار بيتس Yeats المبكرة . إن افتتان (ستيفن) باصداء والوان الكلمات وبـ «الاحرف السائلة للغة» يقضي بطبيعته الى العجز مع انه يحقق القصيدة الثنائية Villanelle البارعة في

الفصل الخامس ، لكنه ينبغي الاقبال من اهميته لان يقلل من اهميته لان البذرة التي تظهر تمكن جويس من اللغة . (إن رؤيا (ستيفن) عن «أوربا قارة الألسن السخرية والسباقات الوديانية المطوقة بالغابات المحصنة المخدقة المرتبة» تجسد رومانسية تمثل اساس فن (جويس) . ولكن في الوقت الذي يستطيع فيه (ستيفن) استخدام عاطفته تجاه اللغة فقط من أجل أن يكتب قصيدته الفيلانيل Villanelle ، فإن مؤلفه يستطيع أن يطاوعها لأغراض «صورة للفنان في شبابه» ، ولأغراض «عوليس» و «فنجافزويك» في النهاية .

وتتجلى هذه السيطرة في «صورة الفنان في شبابه» من خلال الطريقة التي تستخدم بها اللغة لنعكس تطور (ستيفن) . وهو يطوع الأسلوب بمهارة لكيما يناسب حالته النفسية المتغيرة ، من حديث الطفولة المتلثم والنثر السهل لفترة التلمذة للفصل الأول الى السخرية المرتابة والمطمع الرومانتيكي لسجلات اليومية في النهاية ، ففي بداية الفصل الثالث ، على سبيل المثال ، يمتلك الفتى الذي أصابته خيبة الأمل من اللقاء بالمومسات أفكارا ساخرة وقاسية عن الطعام : «كان غسق كانون الأول العجول قد قدم متعراً كالبهلوان خلف يومه الكئيب ، وبينما كان يحدق من خلال الفسحة المربعة الكئيبة لشباك غرفة المدرسة أحس أن جوفه يتوق الى الطعام الموجود فيها . وتمنى أن يكون حساء مع اللفت والجذر والبطاطس المذروسة وقطع اللحم المسخن تفرق في صلصة مركزة ، مفلفة ومسمنة بالطحين . إحشيه في بطنك ، هكذا كانت تخاطبه بطنه» (ص ١٠٢) وبعد اليوم الأول من العودة من المدرسة . يلتهم غذاء أوسماً لكنه يصطدم فيما بعد باستسلامه الغبي للشهية ، وعندما تنتهي الفرصة وتكون موعظة الأب (أرنولد) قد فعلت فعلها ، تعكس النبرة القصصية لـ (ستيفن) وهو يفكر في الطعام مرة أخرى الاستسلام البسيط للعقل الغائب لتوه ، كان فوق خزانة الاطباق طبق من السجق والحلوى البيضاء وعلى الرف بيض . ستكون هذه للفقير في الصباح بعد تناول الحلوى البيضاء والبيض والسجق واكواب الشاي في كنيسة الكلية . ما أبسط الحياة وأجملها على كل حال ! كانت الحياة أمامه كلها ، (ص ١٤٦) . ان الكثير من فن «صورة الفنان» يقوم على هذه الصياغة المقصودة للأساليب في تجسيد مشاعر (ستيفن) ، بحيث يتحدث البنا النثر من خلال عناصره البلاغية كما يتحدث من خلال مضمونه .

ويشير الوسط النثري المتغير الى العودة المنتظمة لفكر (ستيفن) الى مواضيع وصور ذهنية معينة وعن هذا الجانب من اسلوب الرواية يقول (هيوكنر) Hugh Kenner ، ان لرقص المشاعر هدفه المتلازم في رقص الكلمات « فعندما يقوم الكاهن بتقسيم الصف الى فرق منظمة بورد (لانكاستر) الاحمر وورد (يورك) الابيض يتذكر (ستيفن) الخطأ الذي وقع فيه وهو طفل حين تغنى بورد اخضر لكنه يأمل كذلك في ان الورد الاخضر يمكن ان يكون اقل خطأ من الخلق الخيالي ، وهذه بالتأكيد فكرة صبي قدرله ان يكون كاتباً تجريبياً . ومثل فكرة (فاكنريه) * Wagnerian مهيمنة ، يتكرر . تفضيل آخر من تفاصيل الطفولة ، فرشاة دانتي الخضراء الداكنة العمرة . فيلاحظ ستيفن بان رفيقه في المدرسة قد لَوّن صورة الارض في كتاب الجغرافيا بالاخضر والاحمر الداكن ، وتظهر الالوان على البهشية زخارف عبد الميلاذ في البيت وفي رؤية ستيفن لـ (دانتي) في ماتم (بارنيل) ، مرتدياً ملابس مخملية .

وحادث حنفيات الماء الحار والبارد في الفندق جزء من خطه تنتشر في وصف طفوله (ستيفن) . فالبرودة والحرارة تشكلان تجربه تبليل الفراش في الصفحة الاولى . كما توضح ذكرى دفعه في ماء الحفرة البارد ، جنباً الى جنب مع ذكرى امه (ودانتي) جالسين قرب النار ، ويتبع برد سلامة الفراش بسوج دافئ . ويستحوذ هذان الاحساسان الغالبان على تجربة الغلام في المدرسة . فتبدو الارض في كتابه للجغرافيا مثل كرة . وبعد سنوات ، تؤدي ملاحظة من الاستاذ اثناء محاضرة في الكلية ، باحد الاولاد الى ان يمازح قائلاً « ماسعر الكرات المجسمة الناقصة » . ويصبح الحادثان المتصلان مرتبطين في فكر (ستيفن) اثناء نظم قصيدة (فانيل) عندما يصور الارض « كرة من النجوم » كرة مثل مجسم ناقص . ومن الطبيعي ان تقتل العبارة الهامة ، « وانطقاً الايقاع حالاً ، وانقطع صراخ قلبه » (ص ٢١٨) . وتروى ذكراه لامسية امضاهما مع (ايماء كليري) Emma Clery في جملتين تكرر ان « نصاً » وصف الحادث الذي وقع قبل عشر سنوات . « كانت اخر عربة ترام : قد عرفت تلك الخيول البنية الهزيلة .. » (ص ٢٢٢ و ٢٦٩) ويجسد تكرار فكرة ما في تكرار دقيق من الكلمات . وبطبيعة الحال ، فان هذه المحاكاة اللغوية للعمليات الفكرية ليست الاتوقعات

الطريقة التي طورها تطويراً كاملاً أكثر في «عوليس» ففي الوقت الذي ينبع فيه الشكل الأكبر «عوليس» من وهي جويس ذاته ، فإن أجزاء كبيرة منها مؤلفة من أساليب تقلل أو تعكس العمليات الفكرية لعقول أخرى ، وهناك ثلاث مبادئ سهلة التمييز للتقليد الأسلوبية في «عوليس» الأولى ، الحديث المنفرد الداخلي الذي مفاده توليد الانسياب المطلق للفكرة الاعتيادية ، والثاني ، مسرحية الفكر اللامعقولة الموجودة في فصل «سرمي» ، Circe ، والثالث ، المحاكاة التهكمية العديدة التي تأتي بصورة رئيسية في فصول «السايكلوب» ، Cyclops و «نوزيكا» ، Nausica و «ثيران الشمس» ، Oxen of the Sun التي تجسد عادات خاصة للفكر .

ويمكن أن يوصف الحديث المنفرد الداخلي بأنه أسلوب الطراز البدني الحديث ، لأنه يمثل اللغة في مرحلة ما بعد الانشائية والبركسونية * المتحصرة من القيود المفروضة من قبل المفاهيم هذه مثل الزمان والمكان ، الموضوعية والوجدانية الحضور والغياب . وبينما يتبع الحديث المنفرد الداخلي مذهب (فرويد) و (يونك) في أن المفرد الكبير للحياة خلق بأن يجده المرء في عمل العقل . فلا علاقة له البتة بالشعور الاقليلا . ومادة الفكرة التي هي اسمى بعض الشيء من مستوى الحد الأدنى من الوعي ، وأخصة كفاية للعقل لأن يعبر عنها لفظاً لكنها من الغموض بحيث يصعب التعبير عنها بصورة مقصودة . وليس هذا النشاط الفكري بتيار الوعي - (جيمس) أو (بيركسون) ، بل المادة التي قد نظمت وحولت إلى فضاء بواسطة مرشحة اللغة ، وإن كان ذلك إلى درجة أقل من أغلب السجلات اللغوية للفكر .

وإذا كان علينا أن نطلب من اللغة أن تنصف الانسياب المتعدد للفكر انصافاً كاملاً بأحكام للذاكرة والتوقع ، وتحريفاتها ، وظلالها الشعورية الدقيقة ، فخلق بنا أن نجد أسلوب (جيمس) أو (بروست) مناسباً ، لأن لهؤلاء منافع من أمثال الخضاع ، التوازن ، المفردات التجريدية والادوات الانتقالية القادرة على إجراء روابط معقدة متعددة بضمن بيانات الفكرة . أن ما يميز الحديث المنفرد الداخلي ليس ما يمتلكه بل ما يفتقر إليه . فإن تحرره من قيود تركيب الجملة والحديث المنطقي الاعتيادي يفتح له الامكانيات الأوسع - أو ، في الأقل ، المختلفة - للتفكير المطلق للنحو الخيالي الجديد

* نسبة إلى إينشتاين وبراكنس .

العروالتداهي والتذكر ، ويضع جميع التجربة في نفس المستوى .

ويبلغ الشكل نوعاً من الكمال المفقر في هذا الجانب في «الصوت والغضب»
Sound and Fury - (فوكلاند) حيث يولد تذكر (بنجي) Benji الابله للأشخاص
والأحداث ، وعدم اكترائه بالزمان والمكان ساحة ذهنية يمكن فيها تحريك الأشياء
بحرية في امكانها الاصلية لكيما توضع جنباً الى جنب وفق الرابطة التي تمتلكها
بالنسبة اليه . ومن الممكن فهم الحديث المنفرد - (بنجي) يربط ذكرياته بعلامات
الزمن التي تملكها ، بعد القيام بهذا قد نفضل روايته التي تكتسب فيها أحداثه التي
يفصل بينها ربع قرن من الزمان معنى شعرياً عند وضعها جنباً الى جنب . إن سراوة
هذه الصيغ القصصية الجديدة ، المنحرفة من القيود التي يفرضها التعاقب الزمني
تثبت أهمية طريقة التجاور . وما من شيء يستطيع ان يظهر الإلتزام اللغوي للفترة
الحديثة بصورة استنتاجية أكثر من حقيقة ان عالم (بنجي) هو الآخر تصوغه
الكلمات . والكلمات الغامضة مثل «Quentin» ، «ball» ، «Caddy» هي العقد التي
تربط التداعيات الحاصلة لحياته بعضها مع بعض . ومن المصادر العظيمة لكربه هو
حقيقة ان لا احد اخر يستطيع فهم هذه الترابطات اللغوية .

ان أسلوب الحديث المنفرد (المونولوج) كما استخدمه (جويس) انما هو لقاء غير
نحوي ، مليء بالصور الذهنية الملموسة التي تنتقل في ايقافات تعبيرية متباينة تبايناً
واسعاً ، اغنته ذكريات أحداث ماضية ومواد لفظية سبق ان قرئت اوسمعت ولكنه
مقيد في سرده لحواث خارجية ، بالمنفذ الضيق لمدارك الشخصيات وردود فعلها .
وينوع (جويس) استخدامه لهذه السمات الشكلية للتعبير عن الفردية الشديدة
لأشخاص ، في حيوية وتآلف رائع . ان الأسلوب المميز لكل حديث منفرد سمة مميزة
للشخص الذي يفكر فيه الى حد يكون من المستحيل عنده الخلط بين سطر منها مع اي
من الاسطر الأخرى . وقد اعتقد النقاد الأوائل ان (جويس) كان قد حقق محاكاة
أمنية لتيار الوعي في الحديث المنفرد ، لكنه بات واضحاً الآن انه تقليد مثل اي أسلوب
ادبي آخر وتما اي ادعاء خاص بالدقة النفسية . ولكنه اتخذ العمليات الذهنية
الاعتيادية مادة فعلاً لذا فقد جاء (جويس) بمسألة يمكن ان تعتبر جديدة في
المعريينات من هذا القرن الا وهي ان العقل ، حتى في أكثر مظاهره شيوعاً ، يمتلك
حيوية خارقة .

ولعل البرهان الوحيد والحاسم للإمكانات الأدبية للحديث المنفرد الداخلي هو فصل «برونيوس» Proteus من (عوليس) . فوعي (ستيفن) الفني بالمعلومات والنقد يسلب كل جانب من جوانب تجربته أثناء صياغتها لما يراه ويتذكره في بنى غنية بالمعنى . وتختفي العلامات الفارقة الاعتيادية في هذا العالم بين الماضي والحاضر وبين الأسطورة والواقع والنظرية والحقيقة . بحيث يشتمل سجل عمليات فكره على تماثلات خاصة بالأسطورة والشعر فتجسد المناظر التي يلقيها (ستيفن) على الشاطئ ، ذكرياته ورغباته ، وتصبح أحداث حياته أمثلة للأنماط التقليدية التاريخية ، وتخطر في باله القطع الشعرية والفنثية التي تبدو كأنها تصوغ موقفه الخاص . انه يفكر في مفهومه الخاص كجزء من تيار الاجيال ابتداءً باله ، بحيث يرى والده والصورة الذهنية الشبهية لاهه الميتة عوامل مساعدة للربغة الابدية ، وهو يتساءل ما اذا كان يشترك في الجوهر الالهي . ان لحظة من التفكير حول تاريخ الشاطئ الذي يمر فوقه يولد صورة مركبة للغزاة النورمانديين الذين نزلوا هناك يوماً ما وللحيتان التي جرفت الى اليابسة والناس يخرجون لاستخلاص شحمها .

كذلك يتحرك تفكير (ستيفن) بسرعة خلال تفاصيل نشاطاته الاخيرة بحيث تتم رواية قصة اقامته في باريس في خيط مشدود من الصور الذهنية المتناغمة مع ترابطات تمثل موقفه الساخر المتشكك في ذاته . وهو يتذكر اوامره في كونه متّهماً بالقتل في باريس ولكنه يثبت براءته بواسطة بطاقات الميسرو المثقوبة (يبدو انك قد منعت نفسك) ، ثم محاولة صرف حوالة بريدية ودائرة البريد على وشك ان تغلق ابوابها ثم الحوافز التي اخذت به الى باريس ، والمجلات الخلاعية في حقائبه عند عودته ، واخيراً كلمات البرقية التي عادت به الى البيت . «الوالدة تحتضر تعال الى البيت ، والدك»

فكأن القطعة قصيدة غنائية مسرحية لـ (اليوت) لو (باوند) ، انها ليست قصة ، بل سجل للعقل وهو يلتقط الصور الذهنية تبعاً لبواعثه الشخصية ، وتحول للتجربة الخارجية في الفنون الكيمائي الساحر المؤلف من الذاكرة والمشاعر . اما السطر الاخير ، فصياغه دقيقة للبرقية التي تسلمها (جويس) من ابيه عندما كان في موقف (ستيفن) ، وهي تثير ، للقارئ الذي يعرف هذه الحقيقة ، كل التساؤلات المتعلقة بفن الملصقات ، واسئلة حول الروابط الغامضة والقواصل بين الفن والواقع .

(ستيفن) الموجود في فصل (برويتس) هو في الظاهر نفس الشخص الموجود في

«صورة الفنان في شبابه» لان الكلمات تستمر في وظيفة الوساطة لدخول الواقع الى وعيه ، وابداعاته اللغوية الخاصة عناصر حيوية في ايقاع الفصل وتركيبه . ويُدْهَشُ قارب متروك على الشاطئ ككتقدير تقريبي للاستعارة التي استخدمها احد النقاد لوصف نثر (كوتير) Gautier في «عربة موحلة» ، Un Coche Encable وهذا بغضبي به الى الرؤيا المميزة لحقيقة ان الواقع المادي لايساوي اكثر من قيمته المعنوية : «هذه الرمال الثقيلة هي موج اللغة والريح قد تغرقت هنا» (ص ٤٤) . ويحاول (بلوم) كتابة اسمه على الرمل في فصل «نوزيكا» ، في حين ليس عند (ستيفن) حاجة لان يفعل ذلك لان للمظاهر المادية بالنسبة اليه معنى لغوياً انياً . وهويتخذ المناظر على الشاطئ في بداية الفصل كنص على «انا هنا لاقرأ» . ان الكلمات من «لاكون» Laokoon ، التي ترد اثناء اختباره المشي وهو كاعصى مأخوذة من «لاكون» Lackoon لـ (لسنخ) Les- sing حيث يجري تمييزاً بين الفنون التي تظهر ذاتها في الزمن والتي تظهر عناصرها بصورة متعاقبة nacheinander وتلك التي هي متزامنة وقد انتشرت عناصرها في الفضاء ماذية احداها للآخرى nebeneinander . وفي الفقرتين الاوليتين من حديثه المنفرد (المونولوج) ينظم (ستيفن) الواقع حسب تقسيم (لسنخ) ان حددت الفقرة الاولى للمناشادات المرئية والثانية للمناشادات السمعية .

ويلجأ (ستيفن) في كل واحدة من هذه الفقرات الى الاستشهاد بالادب لتوضيح معنى التجارب المادية التي يقوم بتحليلها . وهويتذكر في الاولى بعض التعليقات على مواضيع من «الروح» De Anima لـ (ارسطو) : ويوضح في الثانية صلاية الارض التي يمشي فوقها مثل خلق شخصية (بليك) الاسطورية ، (لوس) (ص ٢٧) . ان اسلوبه في توضيح تجاربه بالافكار والعبارات والصور الذهنية من الكتاب الاخرين يولد عالماً تستحوذ عليه المشاعر المولدة في الادب مثلما يفعل اثناء سيره الى الكلية في «صورة الفنان في شبابه» وهذه الاداة ، ليست مجرد لعبة الياحات بل وسيلة لدعوة الحساسيات التي سبق هياغتها في سياقات لغوية معينة ومزجها او جعلها متجاورة مع الاخرى لتوليد تأثيرات ذات عمق وقوة خاصة .

ويحتفل ان تكون الالياءات في الحديث المنفرد لـ (ستيفن) فعالة اكثر ما تكون عندما تشتمل على التهكم الذي يعكس انقسام فكره بالذات ، واذا يتخيل تعنيف «ديوكيم دي فلوريس» له لقراءته الكتب القديمة والذي يسمي (ديوكيم ايس) ، فانه

يفكر في شخص اخر كان قد ابعد عن الانسانية وهو (سويغت) . واذا يسأل عن سبب وجوب كون الجمهور معاديا هكذا يفكر «ربي ، ربي ، عميد غاضب ، ما الذنب الذي اثار غضبهم ؟ » جامعا بين (يواكيم) و (سويغت) و (يسوع) اثناء نزاعه في صيغة واحدة لنوع الشهادة التي تشخص نفسه بها .

وعلى الرغم من استغناء الحديث المنفرد الداخلي لـ (جويس) عن النحور التقليدي ، فانه يستخدم العناصر النحوية لاغراضه الخاصة . وغالبا ماتوحي العبارات الشظوية القصيدة باحساس قوي يقطع تيار الوعي ، في حين يولد الاسلوب الانسيابي غير المنقط لـ (پنيلوب) Penelope الوعي المستمر ذا المستوى المخفف لاحلام اليقظة وتفضي حساسية (ستيفن) في (بروتيس) للاساليب المختلفة التي يعبر فيها الناس عن ذواتهم الى كثير من المحاكاة الساخرة القصيرة او الاستعارات ذات التأثيرات البلاغية التي تلائم الموضوع . ان رد الفعل المخزي لـ (كيفن ايكان) تجاه خادم حمام النساء في الحمام السويدي قد اعطي في ايقاعاته الخاصة «اكثر العادات فسقا . الحمام ، اكثر الاشياء خصوصية ، وقصة القائد الايرلندي (فينين) Fenian الذي هرب من السجن مقنعا مثل عروس ، نقطة بالعبرة المميزة «Did,faith» لقارئ القصة الايرلندي . وعبرة in gay panee و nicey comfy التي توصف بها زوجته تبدو كذلك انها تأملات لحدث ايكان Egan (ص ٤٣) ولما كان جامعو (الكوكل) Cockle الذين يراهم يبدون مثل الفجر بالنسبة لـ (ستيفن) فانه يفكر بهم بلقمتهم الخاصة التي يقرر انها حيدة بجودة لفة (الاكوييني) Aquinas ويُلفت كلبهم نظره وهو يبدو مثل بشير يعدو عبر الساحل ، او هذا ماتوحي به اللغة : (ص ٤٦) One a field tenney a back, trippant, proper, unattired .

واذا كانت البدع في بناء الجملة في (بروتيس) Proteus تعكس حركات الفكر فان الالفاظ الجديدة والتشويهات اللغوية مردها الى اهتمام (ستيفن) بالكلمات وقوتها . ان مقاومته للعرف قد جسد بشكل رائع في هجماته الابداعية على اللغة . وربما كان ستيفن الصغير في «صورة الفنان» ثائرا بصورة علنية اكثر ، لكنه لم يكن قد تعلم بعد كيف يخرج على قواعد اللغة بصورة مثمرة ، لكن ستيفن في «بروتيس» يفر فعلا ، على اية حال ، الكلمات في سر افكاره الخاصة ، متخذاً بذلك خطوة اولى باتجاه ان يصبح الساحر الكيميائي اللغوي العظيم في «فنجزويك» . واكثر الانحرافات اللغوية الماثمة

الى حد كبير في هذا الفصل الكلمة التي صاغها Contrasmagnific and jewbunghtiality والتي تعبر عن وجهة نظر (ستيغن) الساخرة من ان كلنا نظريتي القداس ، اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس وخمره وتحول خبز القربان المقدس وخمره الى جسد المسيح ودمه كائنات البدع المغالي فيها للصوفية اليهودية بقصد خلق الدهشة لكنها تظهر كذلك ان جويس قد ادرك ان الوحدة غير القابلة للانشطار بصورة طبيعية يمكنها ، مثل الذرة ، ان تتيح تدفقات غير متوقعة من الطاقة عند تشطيرها . انها بطبيعة الحال الحد الاعلى للكلمات الانفجارية في «فنجزيك» وهي مثلها تُعالج بصورة هزلية فكرة امكان الحدث الخارق ان يطلق نتائج بعيدة المدى .

اما الاجاديت المنفردة لـ (بلوم) فاقل اهمية من الناحية اللغوية الصرف من احاديث (ستيغن) المنفردة . قلدى (بلوم) قدر كبير من المعرفة العملية وهو اكثر يقظة من (ستيغن) كما ان حديثه المنفرد متوازن بشكل متساو اكثر بين المادرك الخارجية وردود الفعل الداخلية . وغالبا ما تتميز هذه عن بعضها في جمل مستقلة . ويظهر حديثه المنفرد ، كما هو الحال مع ستيغن ، قدرة العقل على العيش في عدة عوالم في ان واحد . اذ بإمكانه ان يكون ثرثاراً وجدياً ، عاطفياً وعملياً ، خائفاً ومحباً للفضول في نفس اللحظة تقريبا . ومحاولات (بلوم) لبلوغ الفكرة المنظمة لهي من بين المنابع العظيمة للملهام في (عوليس) وهي تتضمن مساعي لمعالجة القضايا المجردة : «لان وزن الماء ، كلا ، وزن الجسم في الماء مساو لوزن الـ . او هل ان الحجم ، والمساوي للوزن ؟ انه قانون ، شيء من هذا القبيل» (ص ٧٢) ، ولامتلاك الحقائق البسيطة «قلب منكسر مضخة على كل حال تضخ الاف الغالونات من الدم كل يوم . وفي يوم جميل سيفدو مسدوداً ، لينتهي كل شيء» (ص ١٠٥) : «او التبصر في الماضي : «كان اولئك البابوات حريصين على الموسيقى والفن والتماثيل والصور المتنوعة ... لقد كانت ايامهم تلك اياما مريحة ثم انتهت (ص ٨٢) وهو فلما يفكر في الكلمات منفصلة عن معانيها ، وافكاره حولها واهنة : «الاب كوفي . لقد علمت ان اسمه كان يشبه شيئاً كاللكن» (ص ١٠٢) واحيانا تتخذ الكلمات ، خلال تشويهات (بلوم) دوراً نشيطاً في ملهاته افكاره . وهو يفكر في البحر الميت «كبحية بركانية» (ص ٦١) ، ويطابق ذكراه حول ان المرء خليق بالآ يهزأ بالموتى مع الشعار : طيس بين الاموات من هو الاول»

ومع ذلك قلن (بلوم) حساس ازاء الكلمات بما فيه الكفاية فهو يرى بين حين واخر

أنها يمكن ان تحول إحداها الى اخرى مع ان هذه النقلات لاتعدو أكثر من كونها تافهة . فعندما يسمع (او يتذكر) اطفال المدرسة يرددون الابدعية في كاليسو Calyso فإن ترددهم يقرب من جملة ذات كلمات تافهة . وان طريقتهم في نطق كلمة «جغرافيا» geography تكوّن كلمة مختلفة تماماً وهي جغرفراي joggerfry (ص ٥٨) . وعند اول نظرة الى منشور الاب (ايليا ديوي) Rev.Elija Dowie وتعليقه على «دم الحَمَل» ، فإنه يعتقد انه يرى اسمه بالذات (ص ١٥١) ويشعر بالحيرة ازاء كلمة Parallax (التغير الظاهري) ويحسب انها ربما ترتبط بلفظة Parallel (الموازنة) ويتفق مع رأي (مولي) من ان الكلمات مثل metempsychosis (التقمص) ماهي إلا كلمات كبيرة لاشياء اعتيادية بسبب الصوت . وهو ، مثل (ستيفن) ، يحسب الادب ماله صلة بتجاربه لكن اغلب هذه ذكريات لاغاني limericks ، وهي (قصائد فكاهية خماسية الابيات) وقصائد هزلية وبما شابه ذلك ، وبينما يتذكر احياناً فعلاً اعمالاً من امثال «هاملت» او (المديح) لـ (جري) Gray فان افكاره حولها يمكن ان تكون غير دقيقة على نحو هزلي او مبتذلة . فهو يرى على سبيل المثال ان مزاح حفاري القبر في «هاملت» يظهر معرفة عميقة بالقلب البشري . ويشاطر (بلوم) وجهة نظر (ستيفن) في ان العالم المادي ينطق ولكن بينما يكون هذا مُسلِّمةً لاشعورية عميقة عند (ستيفن) تستحوذ على معرفته للتجربة كلها فانه لايشغل فكر (بلوم) الا بطريقة تافهة مثل وهم مصطنع . وعندما يسمع الضوضاء التي يسببها اللوح النابض للمطبعة في مقر الجريدة ، فإنه يعتقد «انها تحاول جهدها لان تتكلم ... كل شيء يتكلم بطريقة الخاصة» (ص ١٢١) لكن كل ما في وسع الماكينة قوله له هو «سليت» Slit واجراس الكنيسة التي يسمعها في نهاية فصل «كاليسو» لاتقول اكثر من «هايهو هايهو ! Heigho, Heigho» (ص ٧٠) «تعبير عن الملل وخيبة الامل» . وينبع الاهتمام اللغوي في «بينيلوب» من مصدرين - محاكاته لحركات (مولي) الفكرية ولانماط الاعتباطية التي فرضها جويس عليها : واللغة قريبة جداً مما ينبغي لنا ان نعتبره حديث (مولي) الاعتيادي لكن حذف التنقيط والتركيب النحوية الممزوجة بين حين واخر تنقل فكرة انسياب غير منقطع للفكرة السابقة للغة . وتدعم هذه الاستمرارية المحتوى الذي يتألف من ذكريات منفصلة ممزوجة ومتداخلة في نواحي حياة (مولي) ، حيث يستبعد النسيج الرابط كما تزدهم البيانات التجريبية

للتذكر -والى حد قليل - البيانات التجريدية للاحداث الحاضرة - مع بعضها في نسج سميك ومقاوم . ان طمس معالم الزمن وانتقائية مشاعر موللي تحول واقع تجاربها مهما كان عليه الى روايتها له ، عالم من الذكريات متاح لوعيتها ، ومركب حسب مخاوفها ورغباتها بالذات ومهما تكن ظروف لقائها الاول مع (يويلان) في الـ A.B.C حقاً ، فإن المناسبة تصبح في ذاكرتها ، خيطاً من الاحداث يتألف من احساس (يويلان) بأقدامها . زيارتها الى المرحاض ، ملابسها الداخلية المزعجة ، القفازات المفقودة ، اقتراح بلوم حول قيامها بالاعلان عنها ، وعودتها الى المطعم على امل اللقاء بـ (يويلان) مرة اخرى .

وعلى الرغم من المظاهر فإن وعيها ليس التصميم الاخير للشكل في «بنيلوب» وفي رسالة له الى (بدجن) Budgen في ١٦ اب عام ١٩٢١ نكر (جويس) ان الحركة البطيئة للجمل الثماني للفصل قصد منها الى محاكاة (دوران الارض) وان الجهات الاصلية الاربع لجسم الانثى مؤشرة بالكلمات المتكررة because, bottom, woman, yes بسبب ، اسفل ، امرأة ، نعم . وتنظم شخصيات (جويس) افكارها بالطريقة التي تدعى فيها الاحداث في اذهانهم ، لكن هذا بدوره خاضع للسيطرة اللغوية التجريدية التي سنّها (جويس) نفسه وقد وصف س . ك . كولدبرج S.C. Goldbridge هذا الموقف الذي تمارس فيه الشخصية ما سماه (كولرج) Col-eridge الخيال الابتدائي مضيفاً البيانات الجديدة للإحساس الى اشياء وتجارب قابلة للتحدي مما يصبح مادة لخيال (جويس) الثانوي ، قوة إختراع صيغ تلبي متطلبات الفن . وفي التفكير عن النفس بأنها «صيفة الصيغ» فإن (ستيشن) يتذكر مقطعاً من «الروح» De Anima لارسطوينو عنه كولدبرج ، «الروح شبيهة باليد فكما ان اليد اداة الادوات فكذلك العقل صيغة الصيغ .. » . ان الحديث المنفرد الداخلي يجسد بالكلمات قوة الافكار هذه التي تولد أفكاراً اخرى .

والحديث المنفرد الداخلي ما هو الا اسلوب من مجموعة واسعة من الاساليب الموضوعية التي تميز الادب التجريبي وتعارض التوقع التقليدي من ان الاثر الادبي تعبير ذاتي ، عن طريق التحدث بلسان غير لسان المؤلف على نحو واضح . واحد هذه الاساليب هو المحاكاة التهكمية ، اداة تستخدم بعدة طرق في (عوليس) . ان وضعها كصيغة نفسية اقل وضوحاً في التقاليدات الموجودة في فصل «ثيران الشمس» مما هو

عليه في جزءه (نوزيكا) الذي يعالج (كيرتي ماكديويل) Gerty MacDowell ويمائل (جويس) الذي يعمل بضمن تقليد قديم قدم (دوف كيشوت) بيت عقل (كيرتي) والحساسية المعروضة في قصص الفتيات التي قد قرأتها وينقل خصائصها عن طريق محاكاة أسلوبها . وتعرض حالتها العقلية عن طريق المفردات ، تركيب الجملة ، النبرة ، الخيال الشعري ، الإيماءات والخصائص الفنية الأخرى للنص . كما يعبر عن الأفكار (كيرتي) حول حبيب مثالي بشكليات الفروسية المهجورة «أن الذي يقدر أن يغازل ويحضى بـ (كيرتي ماكديويل) لابد أن يكون رجلاً بين الرجال» (ص ٢٥) ويعبر التقديم والتأخير والتعبير النمطي والمغالاة عن رومانتيكيتها الضحلة : «ما عاشقها المثالي أمير وسيم يضع حياً نادراً وعجيباً عند اقدامها ، وإنما رجل الرجال ..» ص ٣٥١ . والتشبيه الذي تستخدمه لوصف قبلته تافه كل التفاهة : «ستكون مثل السماء» (ص ٢٥٢) . كما أن روايتها لكلمات مراسيم الزواج يظهر عجزها عن الاهتمام بأي شيء خارج احلام اليقظة التي تعيش فيها : «في الفن والفقر في المرض والعافية . والى أن يفرق بيننا الموت . من هذه اللحظة وهذا اليوم فصاعداً» (ص ٢٥٢) وهذا استخدام للغة قد ابتعد كثيراً عن الوظيفة المرجعية لأنه ينقل رسالته من خلال خصائص أسلوبية ، مع اعتماد قليل جداً على المحتوى . ان المحاكاة التهكمية في «ثيران للشمس» أقل جذوة من الناحية النفسانية لأنها تعتمد على إشارة احساس بأصولها من أجل بلوغ تأثيرها . ومع ذلك فإن وصف علة السردين بأسلوب (ماندفيل) Mandeville (ص ٢٨٧) يعرض السذاجة ، اما جزء (بيس) Pepys (ص ٢٩٦) فإنه يعبر بصورة مستقلة عن اجرائية واضحة هشة . اما جزء (هكسلي) Huxly (ص ٢٩٦ وما بعدها) فنو جو عدواني معقول يخطيء في حين أن قطعة (ديكنز) Dickens (ص ٤٠٠ وما بعدها) تظهر عطفها بصورة بلاغية كافية .

وفي الوقت الذي يعكس فيه الحديث المنفرد الداخلي بصورة دقيقة وكفوءة المستويات الدنيا للفكر الواعي فإن (جويس) وجد أنه إذا أراد أن يستفيد من الطاقات الخلاقة الواسعة للعقل الباطني ، فإنه سيكون خليقاً به حينئذٍ أن يلجأ الى صيغة جديدة : الدراما شبه التعبيرية لفصل (برسي) ويعطي هذا الفصل دليلاً قاطعاً على اهتمام (جويس) المتميز بالعملية العقلية اللاعقلانية . وكما هو الحال في «عمل العلم» Dream Work لـ (فرويد) فإنها تُفسرُ الأفكار اللاواعية ، ولكن لغرض التعبير

عنها اكثر منه لاختفائها . ويستخدم (اليوت) وسيلة مشابهة في « جريمة قتل في الكاتدرائية» حيث تكون الشياطين الاربعة موضوعات لافكار لـ (توماس) ، وثمة تشابه آخر ، فكل واحد يتحدث باسملوب ووزن شمري مختلف . وفي «سري» فان الحياة السابقة للناس والتفاصيل العديدة لليوم الذي مروا به لتوهم في صيغة مغالي فيها او مشوهة لتقع في علاقات جديدة مع بعضها وارضح ان الفصل كسرجه للفكر بيد انه ليس من اليسير القول ان هذه الافكار لان احاديث الشخصيات لا تطابق دائماً مع اعمالها السابقة ومعرفتها . وارضح ان اجزاء من الدراما ليست من الافكار في شيء على ما يبدو بل احداث جديدة تقع في (نايث تاون) وبينما تمر هي الاخرى من خلال شاشة الادراك اللاعقلاني فانها لا يمكن ان تشخص بأفكار اي من الشخصيات . وقد ذهب (ارنولد كولدمان) Arnold Goldman الى ان (سري) تمثل فنطازية (جويس) في روايته بالذات والذي قد يعني انه ذلك الجزء في (عوليس) الذي يتحدث فيه المؤلف باكثر ما يمكن من المباشرة رغم شكل الدرامي . وخلافاً للاحاديث المنفردة الداخلية ، فان الفصل غير مرفق بأي شخصية معينة ، وهو يمتلك لا محدودية «نطاق الوعي» البرادالية * Bradleyan ، مثل الاحاديث المنفردة المتكررة لـ (باوند) و(اليوت) ، ويبدو انه يُمسحُ عمليات لا واعية اكثر منها عمليات واعية . ويبدو ممكناً كذلك اعتبار الفصل نتاج عقل يشتمل على عقول الشخصيات ذاتها ، عقل يتضمنها ويمتزج معها جميعاً ، بحيث يمكن توضيح النقلات بانها هجرة الافكار بضمن وعي فردي ، والشخصيات والافكار الجديدة كنشاطات لهذه العقلية الفنطازية شبه كلية المعرفة .

وتعود حيوية (سري) بصورة رئيسية الى الحدث اكثر منه الى لغتها . لكن اللغة تكتسب امتيازات خاصة وقوى خاصة في هذا العالم القائم على الهلوسة . وتستعرض التوجيهات المسرحية الدقيقة بصورة مجهرية والمحددة دائماً مدى حيوية المفردات التي تحقق نسيجاً فريداً قوياً وهي لا تغير ابداً سميتها الموضوعية المترنة حتى عندما تقدم ما هو خيالي بشع ، عنيف ومتنافر :

يثرنح القزم على رجل واحدة في اعلى القمامة ليضع كيساً من

* نسبة الى برادلي.

الاسمال والعظام على كتفه وبينما تحشر حيزيون تقف بالقرب منه مصباحاً زينياً كثير الدخان ، القنينة الأخيرة في قم كيسه . فيرفع غنيمته ويحيط طاقينه المخروطية وينطلق في عَرَج وصمت (بعيداً) .

ان هذا الاسلوب المميز ليس خارج نطاق اللغة التقليدية لكنه يمتلك تأثيراً ابداعياً اكثر منه وصفيّاً وسبب ذلك من ناحية هو ان اسلوبه هو الاسلوب المستخدم عادةً لمحبط مسرحي ، ولكنه ايضاً الصور الذهنية التي يقوم بتفصيلها مرتجلة على نحو جليّ . ويغير الحوار ، في تناقض مع الدقة الباردة لتعليمات المسرح ، نبرته حسب الظرف ، بحيث يتحدث (ايليا) Elijah بلهجة امريكية ، يستخدم (جي جي اومولي) ، مدافعاً عن (بلوم) في محاكمته ، اللغة القانونية ويتحول (بلوم) ذاته من نوع من لغة البرقيات الفجائي الى اللغة السياسية الرنانة ولغة الاناث المحفظة لرفيات (بيلوس) في الجنس بل تزداد الاشياء نطقاً باكثر مما هي عليه الاحاديث الفردية الداخلية ، كما ان النواقيس والاجراس القرصية ، حلقات سرير موللي ، قلنسوة (لينج) Lynch والقبلات التي تتطاير خارج منزل (بيللا) لتضيي (بلوم) ، كلها تسهم في اضافة ملاحظات الى الحديث .

ولما كانت الفكرة هي التي تمثل على المسرح في هذا المشهد ، فإن الكلمات ، التي تقتصر قوتها بصورة طبيعية على تسجيل الافكار ، قادرة على توليد مشاهد واحداث جديدة فعندما يذكر بلوم بعض الفنانات الزنجيات تظهر راقصتان زنجيتان على المسرح فيقول (زوي) Zoe «هيا الق خطاباً سياسياً طناناً» ثم يظهر (بلوم) كعمدة بلدية دبلن ليلقي خطاباً سياسياً طويلاً واستمالة (بلوم) الى انثى سببه اعلان (فولكيان) انه «خنتي» وبعد صرخة (سايمون ديدالوس) ، «فكر بشعب امك» ، تمر سريعاً سلسلة من احداث اليوم في مخيلة (ستيفن) لتنتهي بصورة امه الميتة ، التي تظهر لتعفّف وتدفّعه الى ذروة الحدث للمشهد ، وهو تحطيم غطاء المصباح فيظهر عدد من الاشخاص مثل (فيليب بوخوي) ، و(هنري فلور) و(فيليب درنك) و(فيليب سوبر) ولم يكن لهم وجود في صورة تعبيرات لغوية . ولا تميّز الكلمات في هذا السياق من الاشياء ، ولها القدرة على تسبب الاحداث وكأنها حقائق في ذاتها وقد عاد (جويس) الى التاكيد الذي وضعه (ديدالوس) على الكلمات في «صورة الفنان» ولكن

هذه المرة لغرض مسرعة الفكرة اللاواعية .

وتبدأ الـ «فنانزويك» باتخاذ شكل لها في هذا الفصل . فحفنة الالفاظ الجديدة في (بروشويس) ما هي الا تلاعب (ستيفن) الذكي بالكلمات لكثنا فري في «سري» كيف ان الكلمات يمكن ان تشطر الى شطرين وتلحم بعضها ببعض لكي تعبر عن تغييرات في الشعور .

ان اغلب التشويهات اللغوية ، وان لم تكن كلها ، تؤثر على الاسماء . فعندما يشاهد بلوم نفسه في مرآة مقعرة فانه يصبح (ص ٤٢٢) Longlost Lugubru (طاطا وويل وويوولوى هوم) ؛ بينما تظهر المرأة المحدبة ، من الناحية الاخرى في ابتهاج اكثر (ص ٤٢٤)

Jolly Polly the rtdit doldy

وهو يسمى القطار الذي كاد يدهسه في محطة (وست لاند) mangong wheel- trucktrolleyglore jugqemaut (ص ٤٢٦) مضاعفاً هوياته ، ويعبر عن انزعاج مؤقت في صيغة Brainfagfag (ص ٤٢٦) . وارضى الميعاد التي يعد بها للعمدة اعمالي دبلن هي Bloomusaler (ص ٤٨٤) الجديدة ، ولكن عندما يلفظ (ايليا) اسم المدينة المقدسة يقاطعه الفوتوغرافي الذي يلقبها على نحو ساخر الى Whorusalaminyourhighhohhhhh (ص ٥٠٨) ورأس شكسبير الذي يظهر في المرأة عندما ينظر فيها كل من (ستيفن) و(بلوم) يغضب لديوثته وديوثه (بلوم) في مقاطع اقتطعت من حديث الممثلة التي تقوم بدور الملكة في هاملت . إذ تقول «ما تزوجت امرأة من الثاني إلا وقد قتلت الأول ، تصبح Weda Seco who killa Firt (زوج ثاني وقتل اول) (ص ٥٦٨) . وهو يضيف الحدث لاحدى مسرحياته على شكل : (صديقنا خنقها يوم الخميس)

How my Oldfellow chaki his Thursdamomun (ص ٥٦٧) وهذه العبارة تشخص (ستيفن) الذي اخبر لتوه (زوي) Zoe بأنه ولد في يوم من ايام الخميس بـ (دزيمونا) Desdemona . وهذه تصادمات مثمرة بين كلمة ما . واسم ما تطورت من خلال العملية الطويلة للتاريخ والغرد بل انها النبر العريب . التي تظهر انه يمكن فصل كلمة ما عن معناها التقليدي واستخدامها لغرض جديد ، وانه يمكن الاحتفاظ

بخواصها الدلالية واستقلالها ، حتى عندما يعاد صياغة شكلها الاصلي ومعناها .
وقد حل (جويس) مشكلة (هولم) في التعبير عن الادراك الفردي بالاداة الجماعية
للغة ، وليس عن طريق احناء المعنى ، ولكن بإعادة اختراع كلمة (لويس كارول)
المفحوة .

سنؤجل المناقشة العامة لـ (فنجانزويك) حتى الفصل السابع لكن لابد ان نتذكر
بعض الملاحظات حول جوانبها النفسانية هنا فمع انها تهدف الى تجسيد نشاط عقل
حالم ، فإن مصطلحها اللغوي المركز والكثير الضوضاء ليس سَجلاً للحلم بل نوعاً من
صيفة لغوية قد اخضعت للأسلوب حسب مبادئ الفكر التي تميز الاحلام . وتذكرنا
«فنجانزويك» وتجارب (جويس) بصورة عامة بأن المعرفة كلها ، عدا المباشرة منها
جداً ، إما ان تكون مدفونة في الذاكرة ، او مبعثرة هنا وهناك في الفضاء الممتد خارج
نطاق الادراك الحالي وبأن اللغة موجودة من أجل جمع كل هذه المادة في شبكة واحدة
مترابطة . ولها منابع قادرة على اوصول الماضي بالحاضر والغائب بذاك الذي هو في
متناول اليد مع ذلك ، فإنها تعمل على حجز المداير عن بعضها اذ ان الافتراضات التي
يُن Whorf انها كامنة في اللغة ، ما هي في نظر (بيركسون) الا تقاليد تحول دون فهم
الواقع . ان اساليب (جويس) النفسانية الاتجاه تسعى الى التغلب على هذه
الصعوبات عن طريق فك القوة الاستيعابية والاندماجية للغة . ولان «العقل اوسع من
السماء» فإن اللغة التي تكون في متناولها الطاقات الكاملة للفكر يمكن لها ان تنقب في
الفضاء والوقت فتجمع اكثر العناصر تضارباً سوية وتخلق صيغاً واواصر ليست لها
نماذج في الواقع المادي . ان الحديث المنفرد الداخلي (المونولوج) ودراما «سري»
و«فنجانزويك» انما هي جهود تتدرج في التطرف من أجل تحرير اللغة من انعاط الفكر
الواعي فقد استطاع (جويس) بفضل العرف الذي يقول ، ان كتابة سرد لعقل نائم ،
استغلال هذه الحرية استغلالاً كاملاً . ومن الغريب انه استطاع ان يحقق نتيجة ربما
كانت اهد تنظيمياً تخضع لدرجة من الضبط المعقد والوعي اعلى مما نجده في اي عمل
ادبي اخر .

ان دمج او مزج الكلمات الذي يشكل النقطة المركزية لاسلوبها يقند الطريقة التي

يتجلى فيها اللاشعور في الاحلام اورزآت اللسان . فعندما يصبح (جارل) Jarl في قصة الموسس اللعوب «تريستيان» Tristian، فإن الكلمة تربط بين الدين واسطورة «تريستان» ويغبر (ايروكر) بذلك ذات مرة انه لولا زوجته ما وجد «خبز وماء الغسيل» . bread and washer gives . ولا عذرا . تستهزئ في الرصيف a vestal floating in the dock توريدات تربط معنيين متصلين ان آليه الحلم للتذكير او المغالاة في الاصرار لدى (فرويد) غالباً ما تستعرض لغوياً . وعندما تخاطب الموسس اللعوب (البارل) عند (قنطرة النصر) arkway of triumph تستذكر ثلاثة اشخاص لهم علاقة بـ (ايروكر) و(نوح) و(سابليون) و(همتي دمتي) Humpty Dumpty بحيث يكتسب هوية مضاعفة ويُمثل الاستحواذ واصرار الافكار بادوات مثل النسج المتداخل لاسماء الانهر والكلمات ذات العلاقة بالماء في لغة (أن - ليفيا بلو رابيلل) Ann- Livia Plurabelle بصيغة التحرية: Yessel that the limmat (ص ١٩٨) ومحلياً عن طريق القشويهاات التي تعكس وجود انشغال مقصود بـ be doueen the jebel and the jypsiian sea (ص ٥) . ويمكن استخدام هذا التأثير الاخير لتركييب جملة قصيرة واحدة تعطي صدى للكثير من موضوعات الكتاب المتكررة . فتربطها كلها سوية في حبل واحد . ومن الامثلة الصغيرة هي الجملة في قصة الموسس اللعوب (كريس اوماي) Grace Omalley تصد: خطف احد التوامين : « So her grace O'mallice kidsnapped up the jimmy Tristopher and into the shandy westerness she rain,rain,rain» ص ٢١

وشمة اشارة الى كتابين مفتاحين الى (فنجنزويك) «آليس في ارض العجائب» Alice in Wonderland «وتريستان شاندي» Tristan Shandy ويقال عن (كريس) انها «تمطره» «rain» لانها النمط الاساس «أنا ليفيا» Anna Livia التي لها صلة بنهر (اليقي) والماء عامة . ويتحدث اسلوب الحلم لدى (جويس) في سياق كينونات متعددة بدرجة من النجاح بحيث ان المعاشي في جملة معينة ، مثلما قد اظهر (ديفيد هايمان) David Hajman يمكن تحليلها وتوسيعها الى ما لا نهاية تقريباً ، كما يقول (كلايف هارت) (Clive Hart) عن قطعة في (فنجنزويك) «انه ليس هناك في النهاية شيء يسمى القراءة غير صحيحة» .

ويسبب كون اللغة بحد ذاتها وظيفة فكرية ، فان الاساليب النفسانية تقترب من التفكير التقليدي بأكثر من اقترابها من الاساليب المرجعية من تقليد الواقع الخارجي لكن الحجاب الذي يفصل اللغة عن العالم المادي ، يحجبها كذلك عن العالم الفكري ، كما ان «نظرية النسخة» Copy Theory لـ (فتكنشتاين) باطلة هي الاخرى على حد سواء عندما يعتقد بان الواقع المادي هو الذي يجب ان ينسخ . وقد اعتقد السوريليون انهم كانوا يدركون الطبيعة الحقيقية للعقل من خلال الكتابة الآلية ، بينما تنقح «فنجنزويك» المبادئ الاساسية للغة من اجل النقاط الانسياب والتعددية التي هي سمة للحياة الباطنية ، لكن اياً منها لا يؤثر فينا كتقليد ناضج للفكرة بالذات . ويدوان المساعي المبذولة لتجسيد الفكر الفكري في اللغة لا تبرهن الا على ان هناك عائقاً لا يمكن اجتيازه بين ما هو قابل للتعبير وما هو ممتنع عن التعبير ومع ذلك استفاد الادب الحديث منهما استفادة جمّة ويوضح عدد من المنظرين المحدثين هذا الموقف مظهرين سبب بقاء اللغة بعيدة عن الفكر وخيال الاساليب النفسانية بنقل تبصرات حيوية فيها وتوسع الامكانات التعبيرية للغة ذاتها .

الاساليب النفسانية

ان وجهة نظر (كاسبرير) ان التجربة المباشرة يجب ان تحول جذرياً اذا ما عبر عنها رمزياً ، تنطبق على التجربة المباشرة للواقع الفكري ، وتفصلها بحدّة عن اللغة . فكل وسيلة في تثبيت الافكار في رموز هي غير مباشرة وتشتمل على تفاعل الانطباعات الخاصة والخارجية ، ولم يعد في الامكان تعريف الفن انه مجرد التعبير عن الحياة الباطنية اكثر من انه انعكاس لصيغ الواقع الخارجي .. ، ان اللغة كآية وسيلة اخرى تبعد بعض الشيء عن المشاعر التي تتعامل معها بأسياغ معاني عليها : «... فالتعبير اللغوي بأجمعه ليس مجرد نسخة للعالم الحسي او عالم الحواس بل يمتلك شخصية محددة مستقلة عن المفزئ . وفي الوقت الذي لا يستطيع فيه الطرائق الفنية المعبرة عن عملية الإدراك الذهني نقل التفكير بدقة ، فإنها تبقى عمليات حيوية تحدد

بها الروح ذاتها عن طريق بسط السيطرة على تجاربها فهذه العمليات ، هي التي يعكسها الفن عامة والأساليب النفسانية بصورة خاصة وليست تجربة التفكير ذاتها هي التي يعكسها الفن عامة . وقد توقع (بيركسون) إمكانية قيام الروائي في الحديث المنفرد (المونولوج) بمحاولة وصف انسياب الفكرة بملئها عن طريق تشخيص الانطباعات الكثيرة الزائلة التي تتألف منها الحالات العقلية . وقال إن محاولة كهذه لا بد أن تفشل لأن الكلمات والزمن المتجانس ، لا يمكن أن يعكسا أكثر من ظل الفكرة الحقيقية . وتشير مناقشاته الى أن اللغة التي تقلد التفكير لاتعدو أن تكون أكثر من « الهلوسات الصادقة » التي تقلل ادراكها الواقعية الخالصة والمثالية الخالصة . لكن المساعي المبذولة لتسجيلها قد تكون مفيدة لأنها قد تثير الانتباه نحو لاعقلانية الفكر وتعقيده ، وتجلبنا بفتة الى حضورنا الذاتي على حد تعبير (بيركسون)

ولامفر من الاقارب إلى اللغة هجينة ، فهي لا تستطيع أن تعبر عن المشاعر الخاصة إلا من خلال تقاليد مستقاة من منابع عامة ، وهي مثقلة دائماً كما أحس (هولم) بقوة بحمل تقاليدها . إضافة الى هذا فإن أكثر التعابير ثقاء عن الجوهر مستحيلة من دون توسط صيغ التعبير المثبتة على المظاهر الخارجية . وعلى حد صياغه (كاسبرير) فإنه حتى لو استطاع العقل في اتصاله « أن يفهم الشيء » وفي نفس الوقت أن يفهم ذاته وقانون تكوين ذاته ، فإن قانون التكوين هذا لا يمكن أن يفصل عن القوانين التي تتحكم بالعالم المادي . ومثلما لوحظ غالباً فإن المصطلحات التي تشير الى حركات فكرية تكاد تلجأ الى الجذور التي تصف نشاطات فيزيائية فلفظة « Conceive » الانكليزية (يدرك) مأخوذة من الجذر اللاتيني الذي يعني الأخذ أو الإمساك ، و (الانتباه) من الجذر اللاتيني الذي يعني التمدد بل حتى لفظة (يفهم) understand الانكلوساكسونية تكتسب خاصية تصويرية غير متوقعة عند الامعان في أصلها وتاريخها . ولعل الافكار ذاتها تستطيع أن تستغني عن الاستعارات في الحياة الخارجية ، لكن التعبير لا يستطيع ذلك . وقد أشار (فينولوسا) بصورة مقنعة الى أن العقل في وصفه للعلاقات لاخيار له أكثر من اتباع الامثلة التي اتاحتها له الطبيعة ؛ ولولا أن العالم مليء بالتماثل والعواطف والتطابق ، لماتت الفكرة جوعاً ولتقيدت اللغة بما هو واضح ، لما كان هناك جسر يمكن بواسطته العبور من الحقيقة الصغيرة لما هو مرني الى الحقيقة الكبرى لما هو غير مرني .

ويرى (وينفرد نووتني) Winifred Nowotny عند الامعان في وظيفة اللغة الشعرية ، حدوداً وإمكانات مشابهة . «من أجل الحديث الاعتيادي فإن هذا التناقض بين مانجوده (ونعتبره معنى) وما تجرده في الخصوصيات والعلاقات التي نعنيها) لهو امر مخز وخير الا بفكر فيه اطلاقاً » ان مايفعله الشاعر في تمثيل معناه ليس التقليد بل نوعاً من التشريع الدرامي لما هو في ذهنه . وبينما لا يستطيع فن الكلام فهم بداهة الواقع الفكري . فانه مع ذلك يقتني مصادر حيوية عن طريق الاقتداء بنشاطات العقل . ويمكن تفسير هذا التناقض الظاهري في فهم العلاقة بين العمل الفني ونموذجه الذي لم يحاول احد الانصاح عنه اكثر من (سوزان ك لانكر) التي وضحت لماذا يتحتم على المحاولات من اجل ملء الفجوة بالفكر ، كالكتابة الآلية السورالية ، ان تكون غير فعالة نسبياً ، في حين ان اللغة التي تستخدم الفكر مبدأ في عملية الاخضاع للأسلوب كما هو الحال في لغة (جويس) يمكن ان تكون حيوية وملينة بالمعاني .

وترى (لانكر) ان الاعمال الفنية تفصل نفسها عن بقية الواقع لانها موجودة وحدها لا وظيفة لها سوى اثاره المشاعر . فالفنان يعمل بصورة تمثيلية الى حد ما ، مستخدماً الانماط الموجودة في العالم الحقيقي (وهل هناك من انماط اخرى؟) ولكنه ليس مدفوعاً بطموح مناقسة الواقع . وهو في استعارته منه يستبعد عنه كل الاجزاء التي لاصلة لها بغرضه . ان ما ينتجه لاهو بشي ولا تقليد لشيء ، بل هو ما تطلق عليه (لانكر) «صيغة رمزية غير استطرادية» . لذا فان بيئة العمل الفني ليست الحياة الاعتيادية بل تصور لها يمتاز بتحرير الخيال من قيود الواقع ، ويمكنه من ادراك الاشياء بصورة أوضح مما هي عليه من الفوضى السائبة للحياة الواقعية . ان المدارك والمشاعر المتضمنة تضاهي العمل الفني في كونها ايهامية كظلال التجارب الحقيقية ... ما يعبر عنه الفن ليس الشعور الحقيقي ، بل افكار الشعور كما ان اللغة لاتعبر عن الاشياء الحقيقية والاحداث بل عن افكار عنها . ان هذه المشاعر المتقاطرة ليست بدائل غير صالحة لآخرى حقيقية ، بل تجارب قائمة بذاتها بضمن مدى الخيال . ومن الواضح انها مختلفة عن المشاعر التي يثيرها الواقع . فالمعاناة والفرح لا يثيراننا في الفن مثلما يفعلان في الحياة وان كانا يثيراننا فعلاً . وهما لاتؤثران فينا مباشرة بل بالتعاون مع اجزاء من العمل الادبي . وتُعيّن مشاعر الفن عن المشاعر

الحقيقية ببعدها ، وبيروتها ، ومرونتها وكونها متاحة للاشتراك الخيالي ، مسببة ما يطلق عليه (ستيفن ديد الويس) حالة نفسانية من الركود .

فالأساليب النفسانية الحديثة لاتنتج نسخة من الواقع العقلي بل تمكننا من اختيار نسخة روائية له تقلده عن بعد تفرضه ضروريات التقليد مستعيرة منها تلك الاجزاء المناسبة للفن مستعيرة الاخرى . وقد دخلت الادب الحديث من خلال هذه الاستعارات انماط وصيغ جديدة من التعبير . وقد شجعت الطاقات الترابطية على تطور الاساليب المثبتة على التجاور . وقد وجهت الاحلام والهلوسات الانتباه نحو الصور المجازية ، والى اهمية صيغها الغريبة المبالغ فيها . وقد اتاحت الذكرى نمطاً لبسط وتكرار فكرة ما كما هو الحال في الموضوع الاساس عند (واكتر) Wagnerian .

وقد استخدمت القصائد الغنائية لـ (اليوت) و (باوند) ذلك النوع من المواضيع المبعثرة التي تدخل تيار الفكر غير المباشر كما ان الاعجاب بالماكنة والرغبة لتحديد نظير نفسي لقوتها ولاشخصانيتها حثت المستقبلين والكتاب الذين تأثروا بهم . ان خصائص التذكير المتداخلة والحديثة الاكتشاف ، اللواعية والمتعددة الابعاد قد اوجت بالحديث المنفرد الداخلي . والكتابة الالية والاسلوب الحالم لـ (فنجانزويك) وهذه لا تتيج تجربة عن الفكر التي يمكن ان تمتلكها لخير اولشر ، دون القراءة - بل تجربة النشاطات والعلاقات والتصبغات التي تميز الفكرة مثلما تنقطت بالكلمات .

ان ما قد نمربه من تجربة في سطر مثل «لقد قست حياتي بملاعق القهوة» ليست شعور (بروفروك) بالعبث وان كانت بالطبع متضمنة جل الملائمة العجيبة للصور الذهنية للتعبير عن هذه المشاعر . ونحن نعيش ياس بروفروك فقط كهم ، ولكننا نصادف نجاح الكلمات في صياغته كتجربة مباشرة واولية . ان الحدث النفسي للادب الحديث برمته قد لعب دوره في تعميق احساسنا بطبيعة العقل وخصائصه لكنه ما كان ليفعل ذلك لو لا اختراع صيغ تعبيرية ملائمة للصياغات الجديدة للوعي .

الفصل الرابع

الشكل واللغة

توحي وجهات النظر الأجمالية لـ (جومسكي) Chomsky والمنظرين الآخرين بأن اللغات تراكيب تهيء مواضع مهما كانت قابلة للحركة لكل كلمة من كلماتها ، ومع ذلك فعندما تستخدم كلمة ما لأغراض أدبية ، فإنها توضع كذلك بضمن إطار كان يحول بينهما وبين التركيب الأكبر للغة ككل ، لتنقلها إلى حد ما من مكانها في المعجم والنحو وعلاقتها بالتطور التاريخي . وثمة فرق بين الكلمة التي ترد في عمل أدبي والكلمة المستخدمة في اللغة الاعتيادية يشبه الفرق بين الأشياء في الأعمال الأدبية والأشياء في العالم الحقيقي الذي يبرزه فن الملصقات والكتابات الجاهزة . ويلاحظ (جورج شتاينر) George Steiner «أن الأدب موجود فقط لأنه لا يمكن تحقيق غشاء يفصله عن السياق العام للكلام .. وقد يكون الغشاء رقيقاً للغاية وقابلاً للنفاذة .. ولكن لا بد من وجود فاصل وتنقية اختيارية وفق معايير ملحوظة للرواية أو القصيدة أو المسرحية لتحقيق وجود حقيقي» .

والغلاف الذي يفصل الكلمة في العمل الأدبي عن باقي مجالات التعبير اللفظي إنما هو شكل العمل الأدبي إذ لا بد من تخيل الكلمة معلقة بضمن هذا الفراغ بخيوط غير مرتبة تربطها دائرة مؤلفة من جميع الكلمات الأخرى التي تؤلف العمل الأدبي وشكله

ففي الجملة الأولى من «الكبرياء والهوى» pride and prejudice «ثمة حقيقة يقرها العالم بأسره وهي أن الرجل الأعزب الذي بحوزته ثروة جيدة لا بد أن يكون في حاجة إلى زوجة» يحدد السياق الذي يلي هذه الجملة معنى كل كلمة تقريباً بدرجات

متفاوتة . فالاعزب بثروته هو بالتحديد (بنكلي) Bengley والزوجة بتحديد اقل ، هي واحدة من بنات (بينت) Bennet والحقيقة التي يقرها العالم بأسره ليست بحقيقة إطلاقاً . ان العلاقات بين الرواية في مجملها وبين كلماتها تعمل علانية وبصورة مألوفة ، ولا توجد ضرورة الاشياء من التحليل الخاص ، وتبقى الخيوط التي تسيطر على المعنى غير موثية .

بيد ان في الاعمال التجريبية ، بتأكيدا على استقلالية اللغة ، تزداد الهيمنة التي يمارسها الشكل قوة ووعياً بذاتها . فعندما اعترض (فرانك بجن) Frank Budgen بقوله انه لم يسمع قط ان اعمدة السقينة تسمى - Cross trees كما في عوليس ، اجاب (جويس) قائلاً إنه لا يستطيع تغيير الكلمة لانها ذات صلة بموضوع اساسي عنده ، وانها تكررت مرة أخرى في موضوع آخر . وعندما يرى (ستيفن ديدالوس) كلمة Foetus (جنين) محفورة على منضدة في غرفة مدرسة والده القديمة في (كورك) فإن هذا الحدث يجمع ثلاثة أصداء في الأقل كانت تتشركمعان من خلال غرفة الصديق لـ (صورة الفنان في شبابه) هوس الحب الجنسي لدى (ستيفن) ، وعملية تطوره ، والقوة الإيمانية للكلمات . وهذه العلاقات مع الأبعاد الأكبر للرواية ما كانت لتنشأ بأية كلمة أخرى ولا حتى بهذه الكلمة لو أنها استخدمت بطريقة مختلفة .

The Formal Emphasis

التأكيد الشكلي

كانت النظرة السائدة في القرن التاسع عشر تقول إن الأسلوب مجرد غطاء أووعاء ، افضله أقله جذاباً للانتباه . وقد أخذت مرتبة المضمون تتضاغل امام مرتبة الشكل عندما أدرك الكتاب أن المضمون لابد أن يتأثر بالأسلوب . ثم كُتِفَ ذلك . بدوره . حين أدرك الكتاب أن القيم الجمالية والتعبيرية إنما هي أمور تتعلق بالأسلوب والطريقة الفنية والشكل أكثر منه بالمضمون . وخلافاً للاستخدام السابق أصبح «الشكل» الآن كل ما يجعل العمل فردياً ، والمضمون كل ما يجعله مشتركاً مع الأشياء الأخرى .

فالذي قدم معنى بديلاً للشكل لم يكن من أصحاب المدرسة التجريبية بل هو (و .
 به كير) W - p - Ker استاذ الانكليزية في كلية الجامعة University College
 لندن ، في محاضرة بجامعة كامبردج عام ١٩١٢ ، إذ قال عن شكل الكلمة ، «بفضله
 تختلف القصيدة عن أي كائن آخر في العالم» ، وأضاف (كير) Ker «وهكذا ، فإن
 الصورة الشعرية ببساطة تعني في النهاية القصيدة ذاتها ، والقصيدة كشيء فردي
 إنما هي شكل فحسب ، فما ليس بشكل ليس قصيدة» .

ويندس أحد المبادئ الحديثة الرئيسة أن الإدراك يمكن أن يغيره إلى أشياء صادقة
 للتجربة فقط عندما يتجسد في الخواص الشكلية للعمل الأدبي ففي الانقسام
 الاصطناعي بين المضمون والشكل ، فإن المضمون إشتقاقي ، ولا يعطي الآ تجربة
 غير مباشرة . فعندليب (كيتس) ليس إلا ظلاً ، صدى ضعيفاً في ذهن القارئ . إلا أن
 انسجام المقطع الذي استنبطه (كيتس) وكلمات وصورة ، ومنحنى حركة القصيدة
 بين الحلم والواقع إنما هي أمور حسية أولية . وعلى نقض من الرأي التقليدي . فإن
 العمل الفني الهام يحقق الأثر المباشر ليس بواسطة المحاكاة الحية بل من خلال
 خواصه الشكلية إذ يجب التقاطها بالذكاء لكنها عندما تدخل الإدراك فعلاً فإنها تعمل
 وفق مستوى الحدس . وكل خط وشكل ولون في لوحة فنية وكل عنصر من عناصر
 التنظيم اللفظي في العمل الأدبي يبدو وكأنه تعبير عن حالة العقل الذي انتجته .

ومن الممكن جمع مجموعة مؤثرة من الأقوال التي تدعم هذه النظرة من أعمال
 الكتاب المحدثين ، فهذا (باوند) وهو يجادل قائلاً أن الفنان الدقيق في صنعة فقط
 يستطيع أن يترك تأثيراً كافياً في شخصيته وأفكاره الخاصة في عمله ، ويقول : «نحن
 لانجد هذه كثيراً في الكلمات التي يمكن أن يقرأها أي امرئ بل في الفاصل الدقيقة
 للصنعة ، في الشقوق التي لا يدركها إلا الحرفي .» أما (وندهام لويس) ، وكان ذاوعي
 خاص بالعلاقة بين الشعور والشكل الحقيقي للعمل ، فقد لاحظ أن الأدب إنما هو كلام
 بحق وأضاف قائلاً ، «ثمة معيار عضوي يستخدم لكل شكل من أشكال الكلام -
 والفرد البشري الذي يعيش حياة معينة ، وتكون الكلمات والاسلوب مناسبين بالنسبة
 إليه ، مضمون في النطق» ، كما عرفت الشعر (وليم تاركوس وليمز) ، عند كلامه عن
 الفرق بين الشعر والنثر بقوله : «إنه شكل جديد ينظر إليه على أنه واقع بحد ذاته ؛
 فبينما يعتمد شكل النثر على موضوعه ، فإن «شكل الأدب متعلق بحركات الخيال

المبينة في الكلمات أو أي شيء آخر مهما كان . فيكون الانقسام كاملاً ، وتنبأ ، وهو يكتب في عام ١٩٢٢ بأن القفزة الأخرى العظيمة للذكاء ستكون من التقليد إلى «حقائق الخيال» .

أن الكثير من المعتقدات حول هذه القضايا التي كان يصادفها التجريبيون الانكليز والامريكيون عرضاً ، نوعاً ما كانت تطوّر ، أبان الوقت ذاته تقريباً إلى العقيدة النقدية المسماة الشكلية Formalism من قبل مجموعة من المنظرين الروس . وليس هناك تفسير مقنع لهذا الشبه . صحيح أن (مارينتي) والحركة المستقبلية الإيطالية لعبا دوراً حيويّاً في كل من روسيا وانكلترا ، إذ كانت الفنون الشعرية المنطرفة للشعراء المستقبلين الروس قد حفزت الشكليين الروس ، كما أن الانكليز ، مثلما لاحظنا ، كانوا قد تأثروا بـ (مارينتي) فكوّنوا حركة خاصة بهم . بيد أنه لم يكن للحركة المستقبلية الإيطالية تأثير ما على الاتجاه الخاص الذي اتخذته هذه التطورات النظرية . وقد نظر الشكليون الروس إلى العمل الأدبي ، كما فعل التجريبيون ، كحقيقته جمالية أكثر منه محاولة للاتصال . ومثلما كان شأن التجريبيين فإن الشكليين الروس مالوا إلى إهمال المحتوى ، أو اعتباره جانباً من التأثير الجمالي ، وإلى اعتبار العمل الأدبي شكلاً مستقلاً قائماً بذاته . وقد اشتمل ذلك على فصل الكلمات عن وظائفها المرجعية ، وتأكيد القيمة التي تكتسبها كترتيبات للأصوات والمعاني . واتخذ التنافس بين المضمون والشكل بعد الحرب العالمية الثانية منحى جديداً ، بعد أن حاول الفن الشعبي والشعر العادي والمسرحيات الوثائقية والوسائل الأخرى إيجاد سبيل مباشرة إلى الواقع بالتخلص من «المعالجة» على قدر الامكان . ولكن من هذه المغامرات جذور في الرفض الدادوي للدراك الأساسي للشكل . ومع هذا لم تكن هذه المرحلة من الجهود التي قام بها فنانون مستهل الفترة الحديثة لظواهر حيادية المضمون والقوة الحاسمة للطريقة الفنية . أن هذه التجارب مثل سلسلة لوحات (مونيه) Monet لكاتدرائية (رون) Rouen و «ثلاث عشرة طريقة في النظر إلى الطائر الأسود» لـ (والاس ستيفن) تبين أن موضوعاً واحداً يمكن أن يصلح لأن يكون قاعدة لتأثيرات متباينة جداً .

أن الاشكال والطرائق الأدبية بودقات تسجل تأثير الفكر وينبغي لها أن تتغير عندما تتغير أساليب التفكير . وقد قال (البوت) «إن الشعرياتي قبل الشكل ، بمعنى أن

الشكل ينمو من محاولة المرء لقول شيء ما .. ولا بد من تحطيم الشكل وإعادة صياغته ، فعندما تفقد المفاهيم المألوفة مثل تعاقب الزمن ، الذات ، ومعاني الكلمات سمعتها فإن المراجع الأدبية مثل الحكمة والذروة وتحليل الشخصية والتوازي تفقد سماتها . فعندما لا يكون هناك الهة ولا أبطال ، تبتل الملاحم عن الظهور .

وبعد تغييرات عميقة الوعي ، يصبح من الضروري إيجاد مصادر تعبيرية تلائم معتقدات جديدة لجعل الكون مفهوماً مرة أخرى ، ولا يمكن التعبير عن معتقدات جديدة حول طبيعة الواقع كمضمون للأعمال التي تعقب الأشكال التقليدية ، بل يمكن الإحساس بها كمعتقدات حية فقط عندما تصبح مبادئ للسلوك الفني ، ويمكن قراءتها بصورة حدسية من مجموع العمل الأدبي ذاته . وقد قال (وندهام لويس) إن الثورة عملية فنية أول الأمر .. إما (أي . أي . كمنكز) الذي أثنى على أشعار (ت . س . اليوت) ١٩٢٠ بسبب «مدلول أسلوبها الفني العارم» فقد أكد على الحيوية الكامنة في مصادر التعبير الجديدة الأصلية . ثم كتب يقول «نحن لا نقصد بالأسلوب الفني أشياء كثيرة جداً بضعناها : أي شيء سلك كمدرسة أو اسم أو شعار أو صيغة .. بل نقصد بالأسلوب الفني شيئاً واحداً ، كره النزعة القياسية المتعقبات ، الذي يؤكد من خلال شفاء مقاومة ملموسة متماسكة أن ليس ثمة أحد بصورة عامة ، لكن أمرؤ ما بصورة خاصة يحيا بحق وبشكل راسخ .

ومما يدل على عمق الثورة الأدبية الحديثة هو أنها لم تشهد لاهيفاً وطرائق فنية جديدة فحسب ، بل تغييرات في المقدمات المنطقية التي تقوم عليها . إن قيام أساليب مثل (البالاد) و (الروندو) و (الفيلاينيل) في القرن التاسع عشر لم تسجل أي تقدم في الشعر طالما أن القافية والوزن والأزمة ظلت في مكونات الشكل ، إلا أن الحديث الدلومي المنقرد (المونولوج) وإبداعات (دوسكر) في الشعر على جانب من الأهمية ، لأنها أدخلت طوقاً جديدة في التنظيم . إن شعراء القرن العشرين لم يلتزموا الحرية من الصيغ القديمة فحسب ، بل من نظام الصيغ الجديدة أيضاً . إذ كانت القصائد المبكرة لـ (اليوت) و (باوند) محاولات من أجل إعادة إنتاج صيغ قديمة صارمة وفق لغة جديدة ، ومحاكاة لرباعيات (كوتير) ذاتها . والوسط العربي (بروفروك) و (صورة امرأة) Portrait of a lady واسطر متفالوته الطول مع القوافي التي تأتي بصورة غير تمطية نجدها في قصيدة (ساحل دوفر) لـ (ماتيوارنولد) و (البلة

صيف) A Summer Night وتمثل (مارياف مور) بصورة تثير الإعجاب هذا الجانب من اللقاء الحديث مع الشكل لأنها أوجدت أسلوباً جديداً للعروض ، وتتألف أشعارها بصورة متميزة من المقاطع التي تتلاءم مع بعضها مقطوعاً فمقطع ، مع عدد محدود من القوافي التي تشير إلى شكليتها . كما أن اللغة ذاتها مفككة . عفوية ، تكاد تكون دراجة ، تنساب بمرونة خلال الأسطر المحددة تحديداً صارماً ، مخترقة نهاياتها ومتعاشية أي نوع من القافية المحددة فيكون التأثير ملاحظة متحققة للشكل في ذروة صرامته ، إلى جانب التحرر من قيوده .

لقد نظر التجريبيون إلى قيام الشعر الحر نظرة شك ، فكان تجنب رتبة الأيقاع جزءاً من المذهب التصويري ، وأراد (باوند) الخروج على التقيله الخماسية ، وقد رافق هذه الحركات نحو الحرية إحساس بالمسؤولية تجاه بعض المفاهيم الأخرى للإيقاع . فرغم أن (اليوت) أنكر إمكانية كون الشعر حراً ، فقد اعترف بأنه في غياب القافية ، كان على كلمات القصيدة أن تتعاقب على سجيبتها فهي قد تحررت بهذا المفهوم . وقد رأى (هولم) أن الأوزان القديمة كانت تعطي الشاعر دعماً إصطناعياً وكان لها تأثير منوم (مخدر) على القاريء ، في حين كان على النظم الحديثة خلق شكل جديد . وكان هناك شعور بأن ما ينطبق على الشعر ينطبق على الصيغ الأكبر للادب ، فلم يكن مجرد مسألة إختراع صيغ جديدة ، بل إيجاد مبادئ جديدة كل الجدة للتنظيم . وكان قد بات من المنطقي ، عند تفحص شكل ما السؤال عما إذا كان مترابطاً ، متساوفاً ومتناسباً ومناسباً للمضمون أو ما إلى ذلك إلا أن التجريبيين نظروا إلى الشكل كمصدر تعبيرى مستقل قادر على مخاطبة مشاعر القاري مباشرة .

ومن مأخذ الفترة الحديثة أننا نجد كتاباً ذوي حوافز متباينة جداً يشتركون بنفس الأفكار عن الشكل ويستخدمون الطرائق الفنية . فأساليب كل من (ميلانكثا) Melanctha - (كيرتود شتاين) وفقرة (كرتي ماكديويل) Crety Macdowel في (كوليس) هما محاكاة لأفكار النساء الشابات السانجات ، وبينما يمكن مقارنة تأثيراتها المباشرة على العموم ، فإن معانيها النهائية بضمن العملين اللذين تظهر فيها متباينة كلياً . لقد كان (مارينتي) رجعيّاً من الناحية السياسية ، في حين كان المصطلح الشعري المستقبلي ، لدى الشاعر الروسي (مايكولسكي) يؤدي غرضاً ممتازاً في التعبير عن خلجات الدولة السوفيتية الأولى . أما الأسلوب (التلغرافي) Telegraphic

والذي تبناه (مارينتي) والنثر اللانحوي Asyntactical المناجاة (بلوم) الداخلية فلها اتجاهات وتأثيرات مختلفة ، إلا أن هناك تشابهاً فنياً لا ينكر بينهما . إن صورة الأحلام والتفكير غير المنطقي يبرز في كل من أعمال السرياليين ذوي الاتجاه الماركسي وفي «الأرض اليباب» التي وصف مؤلفها نفسه مرة بأنه ملكي Royalist . وتشترك المناجاة الداخلية لـ (مولي بلوم) وكتاب الأشعار Alcools لـ (كولوم ابولينير) في معارضتهما الشديدة للتفريط ، إلا أن هذا لا يعني أن (جويس) و (ابولينير) كانا يشتركان في نقاط كثيرة ، (رغم ذلك فإنه يبدو حقاً أن (مولي) و (ابولينير) ، وكلاهما محب للهو ، متحمس ، ومولع بالخداع ، ربما كانا يتسجمان مع بعضهما بصورة جيدة) .

فالفكرة الحديثة إذن تستعرض بغنى الفكرة التي طرحها (جورج لوكاس) George Lucas في نقدة لاتجاه النقاد الـ جوازيين نحو تأكيد المسألة الأسلوبية حيث يمكن أن تتبع الطرائق الفنية المتشابهة من اتجاهات متباينة . ويخلص (لوكاس) إلى القول إن تحليل الطريقة الفنية فقط ليس كافياً لتحديد الحوافز التي ينبع منها . بيد أننا لو قبلنا بالمبدأ الحديث في أن الرسالة Message متجسدة في شكل العمل الأدبي ، ويذكرنا رأي (كايرير) في أن الأدب لا يسجل الأفكار التي تكونت سلفاً ، بل يهيئ ساحة تحقق فيها النفس الإدراك الذاتي ، فإنه يبدو من الانصاف التلميح إلى أن الكتاب الذين يخترعون طرائق فنية قابلة للمقارنة لابد أن يشتركوا في مشاعر متشابهة حتى لو كانت هذه عن أشياء جوهريّة حدّاً مثل الزمن ، والقضاء ، والذاكرة ، والذات ، والتفاعل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، ولا يبرز التفرع إلا عندما تتطور هذه الأحاسيس الأساسية إلى إراء سياسية وفلسفية ، إن تقارب الأحاسيس المختلفة حول تصورات متشابهة تشابهاً كبيراً دليل على نوع من الإجماع بين الكتاب المحدثين ذوي وجهات النظر المختلفة بل المتضاربة . وقد كتب (باوند) في عام ١٩١٦ : «قد يعارضني أخي الفنان بشدة أوروبما يعارضني فعلاً حول جميع مسائل الاخلاق والفلسفة والدين والسياسية والاقتصاد ولكننا متحدون اتحاداً سرمدياً ضد جميع اللافنانين وأنصاف الفنانين بأحاسيسنا هذا بالجماعة ، بهذه المفامرة غير المنتهية نحو «التنظيم» هذا البحث عن معادلات الخلود

غالباً ما تبدو الاعمال التجريبية ان لاشكل لها على الإطلاق ، بل تتألف من اجزاء غير مترابطة . وقد قال (مارينتي) بان الاسلوب المناسب للعصر الحديث هو ذاك الذي يعبر عن «الخيال دون خيوط» . الاسلوب التلغرافي الموجز الذي يستخدم اللغة المجردة والمختصرة للبرقية أو «أقوال طائشة» . وكتب (مارينتي) «أن ما اقصده بالخيال اللاسلكي هو حرية مطلقة في الصورة والقياس يعبر عنها بكلمات غير مترابطة ودون وسائل الاتصال النحوية» وقد اوصى بالقياس كطريقة شعرية ، لكنه رأى ان للشعراء المستقلين ان يقتصروا في قياساتهم على الضروريات فحسب . «سنصل يوماً ما الى فن جوهري اكثر عندما نمتلك الشجاعة لحذف جميع التعابير الاولى» . ويضيف «مارينتي» : «ليس من الضروري ان نكون مفهومين» .

إن اسلوب (مارينتي) البرقي الموجز جانب من الفن الحديث للتجاوز ، وهو صفة تحترم ما هو ملموس ، وتتجنب الاستطراد والانتقال وتستغل نزاع التصادف الملفز - المتناقض ان تأثيرات الوضوح ، والانفصال والتركيز الواضح كانت من بين الحوافز الفنية البارزة لذلك الوقت . وكانت هذه متصلة مع النزعة الطبيعية وكذلك مع شكوك ضد فرض علاقات اعتباطية على الموضوع إلا أن كل واحد من التجريبيين وجد قimaً مختلفة في صيغ الاستمرارية والتباين .

وقد لقب (إيفور وينترز) Ivor Winters هذا التأثير بـ (التعاقب النوعي) - Qualitative Progression وعارضة لكونه يهمل الجوانب المنطقية للغة ، مؤكداً العناصر الايحائية ، ولأن الاعمال التي توظف فيها هذه العناصر ، مثل قصائد إليوت والأنثيد Cantos ، تعتمد اعتماداً كبيراً على الحيوية المستقلة للقطع المنفردة بحيث تخلق انطباعاً متفككاً . وقد اكد (ت - س - س - إليوت) في مقدمة لـ (انابيس) Anabase بـ (سانت جون بيرس) St john perse ان للصور منطقها الخاص بها ، ويعتبر (وينترز) هذا مثلاً على الطريقة التي يبررها التعاقب النوعي بصورة غير مرضية ، الا ان (كراهام هوف) Graham Hough يجد في وجهة نظر

(البوت) بذور نوعيين من اللاتماسك التي تميز الادب الحديث : «الاول هو ان اي ظهور للغموض يعزى ببساطة الى طمس المادة للرابطة : ان منطق القصيدة هو كمنطق أي نوع اخر من الحديث .. الثاني .. هو ان القصيدة مبنية حسب «منطق الخيال» الذي يختلف عن المنطق الاعتيادي» . ونحن نميز منها تنوعات (روجر شاتوك) ، المتجانسة والمتغايرة للتجاوز . ويمكن ترجمة الاول الى افكار مألوفة اذ مامتت ادوات الربط بين الاجزاء ، الا ان الثاني يستثمر تناقض العناصر المتجاوزة ليوحي بعلاقات جديدة وغير محدودة ، او ، بصورة متناوبة ، كما في الكتابة السريالية ، قد تترك فجوات لا يمكن أن يملأها اي عمل من الخيال ، يقضي الى ابواب المجهول .

وأحد التأثيرات المهمة لـ (الارض اليباب) ينبع من تنوع الاصوات من جزء الى آخر ، لتتكلم كل شخصية بلغتها الخاصة مشيراً الى كونية الخسارة الروحية من وجهة نظره الخاصة . ان نشر المخطوطات قد أظهر ان هذا التناقض لم يكن نتيجة إهمال (بلوند) عناصر الانتقال ، بل انه موروث في تصور (البوت) الأصلي للعقيدة . ان اجزائها المقتبسة توحى بجمال الاطلال ان يمكن اعتبار الدمار الذي يجلبه الزمن للحجر او اللغة صياغة جديدة خلقة . فقد قال (البوت) ، الذي كان الشعر بالنسبة اليه . من ناحية عملية تنقيب آثار التاريخ من اجل البقايا الجديرة بالاهتمام ، إنه اعد انتاج الاقتباس من (هيراكليتس) Heraclitus في مستهل East Coker باليونانية لان اللغة الحديثة لا يمكن ان تعبر عن معاني الكلمات الاساسية في الفلسفة اليونانية فهي ستكون بالنسبة الى القاريء الحديث معان «غريبة» لا تسيطر عليها اية قرينة يعرفها ، وهي ابحاثية بشكل فعال ، وقد استثمر (بلوند) هذا الجانب من «الجزء» fragment بصورة مباشرة جداً في قصيدة (پاپيروس) papyrus وهي :

ربيع ..

طويل جداً ...

كونكولا ..

وهذه القصيدة كما وضع (هيونكر) Hugh Kenner تستند الى عدد قليل من الحروف الاغريقية اضافة الى اسم (كونكولا) Congula (يعتقد أنه اسم أحد عشاق سافو Sappho) التي مازال باقية على خرقه من الرق القديم . وهي ليست ترجمة ، بل استدلال إبداعي يوحي به الجزء (Fragment). إن الاقتباسات في نهاية

(الارض البياب) «الاجزاء المسنودة» تدعو القارئ الى استنتاج العلائق بينها من خلال عملية اختراع مشابهة ، والانقطاع مبدأ بنفوي حيوي في أعمال جويس . وهو يبدو بدرجة صغيرة جداً للعبارات الازدافية للحديث المنفرد الداخلي وعلى نطاق واسع في مواد كتيه . إذ تتألف الصورة (Aportrait) من خمس قصص منفصلة عن بعضها من حيث الزمن ومقتوعة من حيث الاسلوب ، واغلب الفصول في (عوليس) تخضع للعوامل المحددة الخاصة بها التي تفصلها من حيث الاسلوب عن بقية الرواية وهي بالتأكيد متصلة بصيغة الشكل التي تجعلها متماسكة في وحدة مفروضة فرضاً صارماً . إلا أن ما نشعر به عند قراءة الفصول ذاتها إنما هو تفكك قوي .

وكان (فاليري لاربو) (Valéry Larbaud) على ما يبدو ، أول من لاحظ أن (جويس) كان يعمل من خلال قوائم من العبارات التي كان يضع تحتها خطأ (اويشطبها) بقلم ملون ، وفق الاحداث التي تقود اليها ، وأول النقاد الكثيرين الذين قارئوا هذه الطريقة بالموزاك .

وقد وجد (١) . والتون ليز) A - Walton Litz ، في دراسة له حديثة أن (جويس) بدأ بـ (عوليس) وفي ذهنه خطته العامة ثم قام بتكديس حواش في عبارات الجرائد على قطع ورق مستقلة ، سلوك الناس ، حقائق شاردة ومواد مشابهة ، ثم أدخل هذه في المسودات الميكرة لفصوله وهو يثخن بنسخها شيئاً فشيئاً ، معزراً الأسلوب هكذا . ولهذا الاجراء عدة مضامين ، الا أنه يبين ان جزءاً كبيراً من (عوليس) قد الف من اجزاء منفصلة من التجربة ، وهي غير متواصلة مطلقاً ، وقد أخذ (جويس) على عاتقه ملامتها في تصميم نسجة مسبقاً (١) .

إن الخاصية المتقلعة الغامضة التي دخلت شعر (بلوند) بعد عام ١٩١٢ جاءت من عدد من المصادر . فقد ذكر (هاوندا إن) (فورد مادوكس فورد) Ford Madox Ford عبر عن وجهة نظره في قسم من قصائده الاولى بالاضطجاع أرضاً في كُرب ، وبان هذا علمه قيمة الاسلوب المباشر ، الدَوَج المَرَح الذي فضله (فورد) . وكان (فورد) الداعية الاول لما اعتبر فيما بعد بالمذاهب التصويرية ، المعالجة الواضحة للاشياء وحذف ادوات الربط واستثمار الرغبة الطبيعية في الامور الخارجية . وقد أشار (فورد) مرة إلى ان قائمه بالوصف الموجز للاشياء المزعم بيعها في المزاد تؤلف قراءة مقبولة ، وكان يقول في عام ١٩١٣ أن «عمل الشاعر اليوم» إنما هو موضع شيء بجانب شيء آخر»

إن نصيحة (فوردر) ، وقصائد (هـ - د) - H-D و (اليوت) واقتناعه الذاتي حول الأمور الملموسة قاد (هاوند) الى نوع القصيدة التي تعتمد على تتابع صور مشحونة ، منحوتة نحنا نظيقاً ، موضوعة أمام الخيال دون ذرة من الحشو المفرط .

صورة ليثي *Lothe*

والطفول

ملينة بالاضياء الخافت

لكن جرف

(كروى) الذهبي تحته

بحر

أقنى من الصمآن

(ص ١٧)

ثائر ، لا يتوقف

إن اكتشاف الكتابة الصورية الصينية نقلته الى اتجاه آخر لول الامر ، إذ إن قصائد (كاثي) Cathy وقد الفت عن طريق استخدام ادوات لربط الكلمات المفككة في نسخ فينولوسا *Fenollosa* للقصائد الصينية . [لا أن مقال (مسولوسا) عن الحرف الصيني كوسط للشعر وَصَفَ الكتابة الصورية على انها انعكاس غير استطرادي للحقيقة الملموسة ، فاستنتج (هاوند) أن من الأفضل ترك الكلمات تصوغ ادوات ربطها ، والكتابة الصورية ، كما راها (فينولوسا) ، تمثيل لشيء من الطبيعة يحثري ذاته جميع المعاني ذات العلاقة بذلك الشيء غريب مفهوماً أو تجريداً يقوم بعزل المعنى . وهي تنشئ علاقات مع سياقها ، ليس من خلال الربط المصطنع للنمو ، بل بإرسال المعاني كالاشعاعات لترتبط بأشعاعات مشابهة من كلمات أخرى ففي الشعر الكلمة كالشمس بقرصها وجوهرها المحيط بها ، إذا تزاخم كلمات فوق كلمات وتغلغ على بعضها في مظاريفها المضببة حتى تغدو الجمل حزماً صوتية مستمرة .

إن المتحدث في القصيدة على ضريح (هاوند) في بداية (موربري) *Maulberly* ، يسميه فيما يسميه بـ (كاهينوس) *Capaneus* ، باستخدام السمكة كقطع فاليون شاسع بين البطال الاغريقي الذي ضربه (زيوس) بصاعقة لتفاخره ، وبين السمكة الساذجة ، والطريق الذي ينبغي أن نطرقه في الانظام اليهما ليس واضحاً كلياً .

ولعل العنصر الذي يشتركان به العملاقة . ومثلما قال (جوبيس) في وصف العمليات الإبداعية الذاتية لديه إنَّ التفاصيل تندمج فقط عندما تكون قد باتت سوية لزمن طويل ، إلَّا أنَّ هذا الاندماج ، عندما يحدث فعلاً لابدَّ أن يكون شيئاً جديداً . أن مصطلح التفاصيل المتجاورة جوهرى بالنسبة للأناشيد عند كل مستوي من التنظيم ، ثم اكتبون : فيدال

فيدال . أنه فيدال العجوز يتكلم

بتعثر في مشيه في الغابة

لارقة ، ولا وميض مفقود في ضوء الشمس

الشعر المصنَّع للإلامه

نشيد (٤) ص ١٤

فإن (اكتيون) ، الشاب الذي رأى (دايانا) في حَمَامها ، و (فيدال) شاعر (بروفنسال) المتجول قد مرَّقتهما كليهما كلاب الصيد في وقت كانا يحملان المظهر الخارجي للحيوانات . وقد أدخل (هاوند) في القطعة الظل العميق الذي يصفه (أوفيد) عند البركة حيث استحمت الالهة أن تأثير التجاور هذا هو نفس تأثير ميدا (هويكز) للقافية ، التباين مع التشابه ، مثلما يتم ربط كل من (اكتيون) الشاب (وفيدال) العجوز ، أحدهما في لبوس إبل والآخر كالذئب ، من خلال موتهما المتشابه .

وتتبع نفس الطريقة في كل نشيد ككل ، وكل واحد يمكن أن يعتبر صورة معنوية تضع جنباً إلى جنب مع مواد متشعبة كطريق لتحفيز الفكر للاشتراك في القصيدة بالتحرك ما بيننا . أما النشيد الثاني وهو أول نشيد منظم بهذه الطريقة فيتناق من ابتهاج إلى (بروانغ) Browning بخصوص قصيدته ، (سورديلو) Sordello ، وإلماع إلى وصف ضوء القمر الذي يشرق على الماء للشاعر الصيني (لي بو) أو (سو - شو) ، ثلاثة أسطر تصف قمة في الماء ، مقارناً إياهما بأبنة اله البحر (لير) عند الكلتيك Celtic ، قطعة تدين (هبلين) لجلبها الدمار على طروادة ، ولمحة عن اله البحر (بوسايدن) poseidon وهو يمسك بالفتاة الفانية المسماة (تايرو) Tyro ، وحكاية طويلة كيفت بتصرف من (الاستحالة) Metamorphosis حول (باخوس) Bachus وهو يحول الملاحين إلى حيوانات خلال رحلة إلى (ناكسوس) Naxos لأنهم لم يؤمنوا بأنه اله ، ثم عودة قصيرة إلى (سوشو) (بوسايدون) و (تايرو) ثم وصف عام للمشهد

البحري (الهيليبي) والمنظر الطبيعي . ومع أن هذه الامور تتصف باليأس ، فهي تشترك فيما بينها في عوامل معينة عامة كالبحر ، والنساء المشاكسات المرتبطات بها ، الاستحالة ، والالهة والايمان البشري بها والشعراء . إن التناقض الظاهري يعبط أية صلات سهلة . وبدلاً من ذلك تمتد المعاني الغزيرة لكل عنصر من العناصر ، جذوراً عميقة في البناء التحتاني للمعنى لتتشتت هناك تضاداً وعلاقات متعددة مع بعضها ، وما إن يقلب القاري كل كسرة في ذاكرته ، حتى يجد أن جانباً منها يلائم الآخر ، من خلال التشابه ، والنباين أو المماثلة أو لية علاقة أخرى ، وعندما يتم ترتيب الاجزاء بهذه الطريقة ، تكون النتيجة ليس بياناً قابلاً لإعادة التعبير ، بل سيقاً تم فيه التخلص من الغموض والحزم الضوئية «الجلية المستمرة» بـ (فينولوسا) .

وقد اعترض ناقد حديث على الاساليب المختلفة بـ (الارض البياب) بقوله «فكانه فنان يستخدم طريقة فنية في جزء من الصورة . والطلاء اللامع لعصر النهضة الرفيع في الآخرى» . ويأتي التعليق كاعتراض جوهري بل حتمي أيضاً على الطريقة التجريبية العامة في ترتيب الاساليب المختلفة في التشكيلات المتناقضة كما يبدو كطريق لغرض التقييم من خلال اطارها التقليدي والمشكلة ، كما قد صاغها (روبرت م . آدمز) Robert M - Adams في معرض نقاشه للتقطيع المتناظر المتأني من استخدام (جويس) للتفاصيل الحقيقية في تصميم (عوليس) ، تمكن في «أننا نفقد السيطرة على معيار المناسبة» ما لم نستطيع أن ننظر الى النتائج كوحدة تعود اليها جميع عناصرها .

وكان واحد من الاهداف التجريبية خلق «معايير جديدة للصلة بالموضوع . ومن الطرق المتبعة في تحقيق ذلك نسب عناصر العمل ليس بعضها البعض ، بل لمنطق سائد . حيث قال هاوند: «إن الخيط الذي يمر بالثقب في القطعة المعدنية .. جزء ضروري لنظام التفكير» . إن الاشخاص الذين يتجهون في متاهة (دبلن) في فصل (العجارة المتجولة) Wandering Rocks بـ (جويس) ينقطعون عن بعضهم ، وإن رواياتهم مرصوفة ليس غير ، إلا أن كوكبة النصر في نهاية المطاف تمر بهم جميعاً لتربطهم سوية في وحدة . وفي (مارينا) Marina يذكر (اليوت) اربعة انواع من الناس :

اولئك الذين يشخون سنّ الكلب ..

اولئك الذين يتألقون بمجد الحائر الطنان .

اولئك الذين يجلسون في تربية الاقتناع ..

اولئك الذين يعانون نشوة الحيوانات ..

(ص ٧٢)

وقد تبدو هذه ذات صلة فقط بالصور المجازية للحيوان التي يشتركون بها ، لولا ان كل سطر من الاسطر ينتهي بالكلمات التي تعني الموت ، والتي تنشر حولها عروة فتشدها نحو تصميم ما . الا ان القاعدة الموحدة للصيغ الكبرى غالباً ما تكون غير مرئية ، كامنه في عمق اكثر مما نتوقع ، او خارج التتاج ككل . وهذا يشبه لوحة تتجه فيها الاشياء بعيدة عن بعضها باتجاه الاطار ، وينظر اليها كمجموعة فقط لكونها بضمن نفس الحاشية بحيث يصبح الاطار عنصراً حاسماً للتصميم .

ان الانقطاع في الصيغ التجريبية ، مع بعض الاستثناءات التي ستناقش فيما بعد جزء من التصميم الأكبر . وبصورة عامة ، فان الاجزاء غير المتصلة في الظاهر متأثرة في الأقل بمفهومها من الوحدة ، وغالباً ما تكون هذه الوحدة غامضة لاسبيل اليها وعندما تبدو للعيان فان عدم اتصال الاجزاء يبقى عنصراً للتأثير النهائي . وما يختبره القارئ ليس انتصار الشكل على المواد المستعصية بل بالأحرى لقاء بين الفوضى والنظام المفترض الذي لا تلقد فيه الفوضى اي في حقوقها .

الاشكال القياسية

لما واجه الفنانون التجريبيون اجزاء ثقافته محطمة أخذوا بالبحث عن مبادئ خيالية جديدة قادرة على جمع التجارب المفككة التي قدمتها الحياة الحديثة في اشكال موحدة هادفة . وكان واحد من اكثر هذه الاشكال القياسية تأثيراً (القياس الذي اقترحه اول مره (مارينيتي) والمستقبلين) ، شكل علاقة اكثر ملائمة لعصر دياناميكي منه للمنطق او الفخر .

واختلف القياس المستقبلي عن القياس التقليدي لانه انشأ صلات بين اشياء مختلفة اختلافاً واسعاً ، مستغلاً البعد والتناقض اكثر من القرب والتشابه . وقد كتب

(مارينيتي) قائلاً : « المتجانس ليس سوى الحب العميق الذي يربط بين الاشياء البعيدة التي هي مختلفة ومتناقضة في الظاهر، فلم يكن القياس بالنسبة الى (مارينيتي) مجرد اداة شعرية بل قوة رئيسية قادرة على ربط الوعي الانساني بالملم الطبيعي جامعة كافة اجزاء الكون الى بعضها بغض النظر عن تنوعها .

وكتب ، في بيان عن وجهات نظره التي نُشرت في (الشعر والدراما) في ايلول عام ١٩١٣ ، يقول ان الكاتب المستقبلي لم يعبر فقط عن ثلمه بالحياة في جيشان من اللغة المشذرة ، التلغرافية (مختصرة) فحصب بل

كان يمتلك الى جانب قوة التعبير الغنائي ،

فكراً مليئاً بالافكار العامة ، فانه سوى يربط احساسه ، اضطراباً وفي كل لحظة ، بتلك الخاصة بالكون الذي يعرفه ويحس به ككل . ولاعطاء القيمة الحقيقية وتناسب الحياة التي قد عاشها ، فانه سيخلق شبكة هائلة من القياسات ليشمل بها العالم .

وسيقف الكاتب حتماً «اسلوباً اوركستريالياً» ممتلكاً مدى من التعبير الكوني الشامل ليس غير .

وتحرك الاطر البنوية العظيمة للأعمال الادبية الكبيرة الحديثة يروح مشابه جداً . فهي توظف قياسات متعددة المواقب ، مبنية على الفوارق بقدر ما تستند الى اوجه الشبه لتنظيم تفاصيل واسعة التبصر في انماط محكمة متصلة الترابط . وقد افرد (هولم) بعض التفكير للقياس واقتنع نفسه بان الادب لم يكن مجرد نقل التجربة ، بل نشاطاً مغالفاً للمنطق لاختيار القياس وتطويره . وقد لاحظ ان «تقدم اللغة انما هو امتصاص لقياسات جديدة، وذهب الى ابعد من ذلك فعرّف الفكر نفسه «انه ليس سوى اكتشاف قياسات جديدة» ولم تكن الفكرة البسيطة قادرة على التعبير عنها . واحس بان احدى قيم القياس كان اطاله تأثيرها حتى يطور «احساساً بالحدائث» الذي كان مهتماً في ايداعه في اللغة . وعلى اية حال ، وفي ملاحظة موجزة توجي بان الموضوع كان يقوده بعيداً عن اصراره الاعتيادي عن الدقة ، قال : ان القياسات لم تكن كافية بحد ذاتها ، بل يجب ان توجي بعلاقة صوفية ما

ويمكن تقسيم الانماط القياسية الموحدة التي استخدمها التجريبيون الى نوعين :
 العين المجردة والاطر العضوية . ونجد المادة في الاول منظمة وفق مبدأ الى (ميكانيكي)
 نوعاً ما ، كما هي الحال في تقسيم الفصول في (هوليس) وفق ساعات النهار والوان
 وأعضاء الجسم ، وهو تقسيم مرسوم حسب ترتيب مألوف . ولم يخلف (جويس)
 ترتيباً او خطة في (فنجانزويك) ولكن مبادئ مشابهة تعمل فيها ، وقد استطاع
 (كلایف هارت) تركيب عدد من الجدول لها على أساس القرينة الداخلية . وللإطار
 أو الشكل الذي ينظم العمل بموجب قصة ما ، اسطورة ، وثيقة أو نموذجاً مشابهاً ،
 تأثير مختلف تماماً . وهو يضع التفاصيل حسب علاقة بعضها ببعض ، كما تفعل
 التراكيب لكنه قادر كذلك على توليد نظم تحويلية في خلال قوة القياس . و(هوليس) ككل
 قياس مقترح للنوع الذي كان يفضل (مارينتي) والفتاح الوحيد لاصطلاحها الاول
 هو عنوانها . وما ان تنشأ المطابقة الهرمية حتى تكتسب الشخصيات الطبيعية
 والاحداث بعداً جديداً من الاهمية فيصبح (بلوم) (اوديسوس) Odysseus ، و
 (مولي) Penelope ، وما إلى ذلك . ويتفسر الطريقة فإن تنظيم (الأرض
 الليباب) بحسب رؤيا الحياة الروحية المفصلة في (الفنن الذهبی) The Golden
 Bough ، (ومن الطقوس الى الغرام) From Ritual to Romance يمنع شخصيات
 مثل (السيدة سوسوستريك) Minsosostrik ، (والنساء في الحانة) (والمجنون في
 الصحراء) ، وهذه جميعها ذات الفة مع بعضها ومع الشخصيات التاريخية المعينة .
 إن دورات الزمن التي تشكل جزءاً من كل من (فنجانزويك) و (الاناشيد) Cantos
 تعمل كبني وأطر وهي ترتب المادة بصورة متماسكة في الزمن ، لكنها تؤسس كذلك
 علاقات قياسية بين الناس والأحداث .

إن هذين النوعين من الشكل يؤثران في لغة عمل ما بطرق متعارضة ، وبقدراً
 تستخدم الكلمات لصنع اتصالات مع أجزاء أخرى من العمل الأدبي ، لاقامة
 الايقاعات والفكرة المهيمنة المتكررة ، والتباينات المعنوية فهي تعمل الى فقدان قدرتها
 المرجعية والروائية وتصبح تجريدات فيتراجع عنصر المعنى وتفرض اليه ما نفسها ،
 ويمكن ملاحظة هذا التأثير حتى في لازمة الاغاني التقليدية ، حيث تخدم الاسطر
 المتكررة اهدافاً بنبوية أكثر منها تعبيرية . ويؤكد ذلك في البناء المجزأ للأعمال
 التجريبية حيث غالباً ما تكون القرينة اللازمة لفهم ما تستطيع الكلمات إيصاله

مفقوداً . إنَّ فصل «الصخور الضالة» ، لهو مثال جيد لهذا الفرع من التركيب بصورة خاصة فهو يتألف من حوادث منفصلة حيث تقم تفاصيل شاردة بصورة عشوائية من حدث إلى حوادث أخرى لإنشاء التزامن إلى جانب علاقات أخرى ، وهكذا فيبينما يتنها (هوبلن) للقانون مع (مولي) بشراء فاكهة من دكان ، تظهر جملة تتطلع إلى تحليل حكاية (بلوم) وهويفتش في كشك للكتب : مكان شخص قائم المظهر يتقحص الكتب على عربة بائع متجول» (ص ٢٢٢) . وبينما يُرى (ند لامبرت) Ned Lambert أحد الأساقفة الزائرين غرفة تاريخية تحت الأرض فتمة تلميح إلى العاشقين اللذين راهما (الاب كوني) خارجين من حقل في الحدث الأول : «فكت الفتاة الشسابة ، بطيئة الاهتمام ، من تنويرتها الخفيفة غصنا مقلقا» (ص ٢٢١) والجملة «وانقذف القرص في النقرة (الخدود) . ترجرج برهة ، توقف ثم رمقهم : ستة» (ص ٢٢٩) غير مفهومة إطلاقاً ، حتى تظهر ثانية في صيغة مختلفة قليلاً ، أثناء عرض (توم روجفورد) Tom Roch ford للماكينة التي اخترعها لإذاعة فصول عرض هزلي : فالقطع هذه لا تقوم بوظيفة الاتصال بل بوظيفة ربط الأحداث التي لولاها مامتت لبعضها بصلة .

أما الأطر العضوية فتتميل إلى مضاعفة القدرة التعبيرية للغة أو معاني الكلمات الفردية وتمديدها . فوصف الصحراء في (الأرض اليباب) «مما من ماء هذيل صفور» ، يكتسب بوضوح معنى رمزياً عاماً إضافة إلى تأثيره الوصفي لأنه جزء لنموذج الموت والبعث والإسطر التالية من نشيد رقم Canto XXX٢٠

جالسة هناك

أعين ميتة

شعر ميت تحت التاج

والملك هناك بجانبها ولما يزال شاباً مفعمة بالحياة . إلا أنَّ معناها الحقيقي لا يبرز إلا عندما ترى بضمن إطار القصة التي تشير إليها . إنها تصف المشهد الذي أمره البرتغال الشاب بيدرو) pedro بنش جسد الفتاة التي تزوجها عندما كان أميراً والتي اغتالها والده ، وتوجها كملكته ، حيث ذكر القتل في سطر واحد فقط في النشيد thematic (٣) Canto III وتقدم هذا التفسير لتتويج الموت الآن عبارة الشيمة phrase «الوقت هو الشر» ويظهر في تشيد يرفض «الشقة» . إن فعل الملك يأخذ مكانه كمحاولة عديمة الجدوى لمقاومة الزمن كنمطه في التجديد والولادة الجديدة ،

والذي يشكل نيمة أساسية للأنشيد . وتكتسب الكلمات الملموسة والموضوعية ، بضمن هذا السياق ، لوصف (باوند) مسحة معقدة ، حيث تعمل «عين ميتة» «شعر ميت» صورة للموت تصبح أكثر ترويعاً بمحاولتها تزيين الحياة ، حيث هناك شعور بأنه «مازال شاباً» سابقة لموت الملك ، وهذا مدلول يقلب معناه العرفي بصورة عجيبة .

وتختلف الصيغ التجريبية عن التراكيب التقليدية التوحيدية بطرق متعددة . فهي عادة اعتباطية ، لا صلة معينة لها بالموضوع . واغلبها جامدة بصورة غير مفهومة ، كما إن رتابتها الآلية تجعلها تبدو غير متناسبة مع المدى المنتشر للمواد التي يفترض أن تنظمها . وليس هناك الا التقليلات العددية وحدها التي تبرز على نحو غير متوقع . ولكل من الرباعيات الاربعة Four Quartets حركاتها الخمس . ف (بقطة فنجانز) والانشيد مبنيتان على التقسيمات الثلاثية للزمن وتعكس الاجزاء الثمانية عشر من فصل «الصخور الضالة» الفصول الثمانية عشر لـ «عوليس» ، كما إن اغلب بنية (يقطه لنجانز) تعتمد على المجاميع العددية . وهناك اثنا عشر تلميذاً والغاز ، ومخلفون واربعة قصاة ، ومؤرخو ايرلندا وانجيليون واعدة سرير ، وكل واحدة من الكلمات العاصفة تتألف من مائة حرف تماماً (عدا الاخيرة لها مائة واحد) . كما ان هناك مجاميع ثنائية doublets وثلاثية triads متعددة تتلام مع بعضها . وتمارس الانماط التجريدية ومادة العمل الادبي هذه تأثيرات ابداعية متبادلة على بعضها . وتظهر الانماط شذوذاً عضوياً اذا تقبلى أحياناً تركيبات الموضوع ، وتؤدي كذلك إلى شطط في الترتيب التي تعترض سبيل الواقعية والمصادقية .

وقد فضل المحدثون صيغاً غير ، مرثبة ورغم اشارات متفرقة ، فإن التركيب يفترض أن يكون هندسياً أكثر منه مدركاً عن قصد ، بحيث يمكن الشعور بأن الفصول المختلفة من (عوليس) ، على سبيل المثال ، تشير إلى أعضاء الجسم ، والالوان ، وفنون مختلفة ، حتى لو كان القارئ غير واع . بخطة (جويس) . ان الصيغ التقليدية كاللحمة والمسرحية تظهر نفسها على انها طبيعية منمطة ، يبدو ان قرار (جويس) بأن يجعل كل فصل من فصول (عوليس) يمثل واحداً من الفنون ، وتبني (هارت كرين) Hart Crane لـ (جسر بروكلي) رمزاً مرهقاً للجسر ، واستخدام (اليوت) للصيغ الموسيقية في (الرباعيات الاربعة) تعود الى انماط مستقبلية من قبل الانسان ويتألق لنا ان الانجازات البشرية تحتوي كذلك على مناسخ الديمومة .

وقد سمعت أكثر الصيغ التجريبية طموحاً عوالم صغيرة ، مظاهر مصفرة للكون . وهي مرتبة لاستنزاف فضاء الصيغة التي تمت تخيلها بها ، بحيث يمكن وضع كل شيء ومفسره . وقد اتخذ (جويس) من (عوليس) بطلاً لأنه كان رجلاً كاملاً . وكان قد أدى وظائف الزوج ، الاب الابن ، الى اخره . وقال في رسالة إلى الانسة (ويثر) ، إن روايته كانت تهدف إلى أن تكون موسوعية ، سجل للحياة البشرية برمتها . وميول (هاوند) الكونية واضحة في بداية عمله بالذات . ففي سلسلة مقالاته المكتوبة لمجلة «المصر الجديد» New Age الموسومة «انني اجمع اعضاء «وسيرس» Osiris قال «أن نفس كل إنسان مؤلفة من جميع العناصر في الكون .. والفن خبير عن نفس الفنان كسجل للروح البشرية . . وتحاول الاناشيد ملء هذا السجل بتخص مظهر أفكاره في أنواع الزمن الثلاث ، الاسطوري ، التاريخي والحاضر . كما أن نمط الموت والقيامة الذي تبناه (إليوت) من «الفصل الذهبي» لاستخدامه في «الأرض اليباب» لهو كذلك تفسير وحدوي للحياة البشرية ، صورة للجميع ، وقد تعامل (جويس) مع المكان والزمان ففصل «ليتاك» بيداً بوضع «ستيفن» و «بلوم» في علاقة مع محيطهما ، «شعرا متحدثين معاً في خطوة المشي الاعتيادية من منطقة (بيرسفورد) Beresford واتباع الشوارع المسماة بحسب الترتيب شارع (كاردنر السفلي) ، وشارع (كاردنر الاوسط) ، وساعة (مونتجوي) ، غرباً ، (ص ٦٦٦) وينتهي بربطهما بأبعد النقاط التي يمكن إدراكها في الكون ، النجوم في سماء الليل التي يريانهما عندما يفرجان إلى الحديقة كي يتبولا .

ويقول (اوكتافيو باز) Octavio paz في (اولاد الوحل) Children of the Mire ، أن القياس من الناحية التقليدية ، يستخدم أوجه التشابه بين الأشياء لصلتنا على القبول باختلافاتها ، لكنه يجابه في الفترة الحديثة القوة المضادة المتأنيبة من السخرية ، التي ستزف منه قوتها الموحدة ، وهذا التأثير مركزي للتصور المستقبلي والداداوي ويجد (باز) أن النزاع المبرح بين السخرية والقياس بارز بصورة خاصة بين المحدثين الانكليز والامريكيين حيث تتحول قياسات مرادفات الامور الدنيوية والمعادلات السرية إلى قلب ساخر وثمه سابقة مهمة لهذا التأثير في أعمال (لويس كارول) التي هي تجريبية خالصة في بنيانها . كما هي الحال في عدة اشياء أخرى ، إذ إن «اليس» في (بلاد العجائب) كما نتذكر هي لعبة ورق ، و (خلال المرأة) هي لعبة

الشطرنج وكلاهما مرتبطان في صورة أحلام من أجل أن يكون هناك تفاعل بين مجموعتين من القواعد أحدهما عقلانية والأخرى لاعقلانية وتعرض الألعاب التفكير المنظم ، بيد أن الحماقة التي تقدمها الأوراق المختلفة والقطع في اعتقاد ذاتها إنها حقيقية تقضح عدم كفاءة محاولات كهذه جميعاً في فرض تركيب ما على الواقع ، بما في ذلك تركيب أكثر الألعاب تعقيداً ، ألا وهو اللغة ، أن مبدأ قابلية الإبدال (الذي ربما استقاه (كارول) من أنواع متعددة من حب الفضول الرياضي والعلمي) في (خلال المرأة) يظهر إمكانات عظيمة لتأثيرات ساخرة كما هي الحال في أصرار (الملكة البيضاء) The White Queen على وجوب أن تأتي العقوبة أولاً ثم المحاكمة بعد ذلك . أن القياسات من هذا النوع ، عندما ترى قابلة للإبدال ، كذلك التي بين (مولي) و (بلوم) و (كاليبسو) من ناحية و (بنيلوب) من الناحية الأخرى ، وبين سقوط (فنجانز) من سلمة و «السقوط» الأصلي لا تجمع بين شروط الموازنة . بل لهما تأثير رفع أحد وتصغير الآخر في نفس الوقت على نحو ساخر . ومثلما يتيح التفاوت بين ماهو تافه وبطولي في الملاحم الساخرة ، للوصول إلى نوع معين من البلاغة الهيجانية ، فإن عدم التناسب بين الموازنات المستخدمة من قبل الكتاب المحدثين يفتح المجال إلى منابع تعبيرية جديدة ، بجعل كل فرد من الزوج يعلق على الآخر ، والتأثيرات المتحققة على أية حال ، ليست دائماً ساخرة ولا حتى خاصة . أن التواجدات الخلفية للجحيم في الاناشيد ١٤ و ١٥ ، واسطورة «الفصن الذهبي» في (الأرض اليباب) والتعاقب الزمني الفيكوني viconian في (بقطة فنجانز) وفكرة (هاملت) في (عوليس) تقرض في كل حالة ، مجموعة خصبة ومتنوعة من العلاقات .

وتستخدم (الأرض اليباب) حفنة من الأنماط البسيطة نسبياً . والحركة العامة للقصيد من صحراء العقم الروحي باتجاه الخلاص الموعود من قبل الرعد تتبع تعاقب الموت والقيامة الموصوفين في (الفصن الذهبي) والنموذج الأصلي ذو العلاقة باسطورة (النشدان) Quest Legend كما يوصف في «من الطقوس إلى الرومانس» يعطي رموزه الأساسية ، لكنه ليس ذا تأثير قوي كصيفه سائدة . وعلى أية حال فإن (الأرض اليباب) من حيث الأساس ليست قصيدة تغير أو حركة ، بل تكشف بالآخرى نمطاً ثابتاً من العلاقات الإنسانية كما تشير إلى ذلك ملاحظة (البيوت) «إن (تيريزياس) مع كونه مجرد متفرج وليس «شخصية» بالتأكيد فهو أهم شخصية . في

القصيدة ، اذ يوحد بقية القصيدة . ومثلما يذوب التاجر الأعور بائع غيب الثعلب ليتحول الى بحار فينيقي ، وليس الاخير متميزاً كلياً عن (فرديناند أمير نابولي) ، فكذلك النساء كلهن امرأة واحدة ويلتقي الجنسان في (تبريزياس) ، وان ما تراه في الحقيقة انما هو جوهر القصيدة (ص ٥٢) ويشار هنا الى عنصرين موحدتين . إن الأحداث المنفصلة هي رؤى او افكار (تبريزياس العمياء) . وهذه تكون نوعاً من الحديث المنفرد الداخلي وان الاشخاص ، كما في تعليق (جويس) حول فصول (عوليس) نظائر او مفاهيم لكيان واحد . وقد استخرج (كلينت بروكس) Cleanth Brooks مضامين ملاحظة (اليوت) في مقال حاسم ، جامعاً الشخصيات في نموذج اصلي واحد ، الى جانب الرموز الموازنة التي تكشف سخرية القصيدة وتطابقاتها . ويقول (بروكس) «ان تعقيد التجربة لا يحل عن طريق القوة الظاهرة المفروضة عليها من الخطة المقررة مسبقاً» . ان تأثير الخطة على لغة القصيدة هو تعميق الزخم الدلالي لكل كلمة وصورة . وان مضامين الاطر المتعددة الى جانب المواضيع العديدة المنسوجة في القصيدة من اعمال أخرى تنتج رجة ثابتة للمعاني .

ان تعليقات المدام سوسويس حول أوراق اللعب Tarot ((قالت ، «هاهي» ورقتك ، البحار الفينيقي الغريق .. على سبيل المثال تعطي بعداً مهماً بالحضور الخلفي لـ «من الطقوس الى الرومانس» التي تصف رموز أوراق اللعب Tarot كرموز خصب ذات منشأ قديم ، كما ان الدوائر المقترحة من قبل (فريزر) تجعلها تصرّح ، «أرى حشوداً من الناس تتمشى في حلقة ، رؤيا تاريخ كوني ، وكذلك تمكن الأطر (اليوت) من ممارسة (التجاور) juxtaposition . وهو يستطيع الحركة دون مراحل الانتقال من التحية القائمة للربيع الذي يفتح القصيدة الى حديث (ماري) إلى المشهد في الصحراء ، ثم الاغنية من (تريستان) و (ايسولد) Tristan and Isolde ، ثم المشهد في حديثه الزنايق ، وقد كتب كل واحد من هذه بأسلوب مختلف بشكل ملحوظ ، مستغلاً التباين والتطابق الذي يبرز الى السطح . وهذه الاجزاء لاعلاقة لها بعضها ببعض ، إلا أن معانيها تتقارب في علاقتها بعصر العقم ، الذي يرمز اليه بموت أو مرض اله فريزر .

لم يكن عند (باوند) سوى قليل من الرغبة في الأبعاد الكبرى للعمل الأدبي حتى انه أكد ذات مرة ان «الشكل الكبير ليس مكيدة أرسطية» . ومع ذلك فان الاناشيد تجسد عدداً من مفاهيم الشكل ، أكثرها جوهرأ تلك التي تعود لفترة (باوند) الدوامية vorticist ، والى زمن صداقته مع (كوديبيرزسكا) و (وندهام لويس) حين ابتكر صورة للطاقة الشكلية ذاتها . ففي مقال نشر في عام ١٩١٢ ، لاحظ (باوند) أنَّ المغناطيس الذي يلمس قعر صحن يحتوي على برادة حديد سيحرك البرادة على نمط دائري . واعتبر هذا دليلاً على ان الطاقة غير المرئية ، شأنها في ذلك شأن الذكاء ، يمكن أن تخلق من الفوضى نظاماً ، وأن النظام الذي ينبثق بعبث بدوره او (يعبر) عن القوة المنظمة . وكثيراً ما عاود «باوند» الى هذه الصورة ، ولكنها ترد بصورة رئيسة في النشيد ٧٤ ، حيث يسمى ماء نافورة (قيرلين) «سمة من سمات الفكر لأنه» صاف وينبثق باطراد ثم يقدم صوراً مشابهة لذلك :

أرايت الوردية في غبار الفولاذ

(او الريش الناعم للوز العراقي لبدأ؟)

هكذا هو الحافز ، خفياً ، وهكذا تنظم التويجات السرداء للفولاذ نحن الذين قد مررنا فوق ليثي Lethe وقريب من ذلك صورة الدوامية ، وهي صورة استنبطها (كوديبيرزسكا) وجوها (باوند) لتخدم كفكرة مركزية للحركة الدوامية . فقد كانت الدوامية Vortex بالنسبة الى (كوديبير) مركزاً للطاقة تمتد من شخص ما إلى مدينة او ثقافته ، وكالمنع ، فقد انشأ أهمية لكل جزء من تركيبها ، مطابقاً احديديها بالبلورج ، وراسها بالوحدة ، ودورانها بالاستقرار ، وهي خاصية تفتقر اليها الكرة غير المستقرة . ولعل اهم من ذلك انها سبيل مستقل للطاقة ، قادرة على شق طريقها دوراناً خلال أي نوع من المادة . وفي مقالة المرسوم «عصر النهضة» في عام ١٩١٤ يقبل (باوند) فكرة الدوامية لـ (كوديبير) كمركز ثقافي يجمع ويولد طاقات خلاقة . بيد انها تصبح خلقاً للصورة في الحركة الدوامية التي ظهرت فيما بعد في نفس السنة ، ومجاز يجعل «الشكل يأتي الى الوجود» مثلما تفعل معادلات الهندسة

التحليلية ، مستقلاً عن المحتوى المعين . وهي ليست فكرة بل «عقدة مشتعلة او عنقود» ، انها ما استطيع ويجب علي بحكم الضرورة ان اسميه (دوامة) ومنها ومن خلالها والى داخلها تندفع الأفكار باستمرار» .

وللوردة في الغبار الفولاذي والدوامة علاقة كبيرة مع شكل وغموض الاناشيد . ونرى في كل نشيد عدداً من النصف التي جمعت سوية بطريقة توحى بنقطة معينة واحدة من التقارب ، ومع ذلك فإن نقطة الالتقاء هذه غير مرئية ، مثل المغناطيس تحت الصحن ، او القوى التي تقرر شكل الدوامة . وقد لاحظ (هيكنر) Hugh Kenner انه من الصعب مناقشة تنظيم الاناشيد دون استخدام «الصورة الكهرومغناطيسية» ، وان احد الفصول من كتابة الاول عن (پاوند) يحمل عنوان «مجالات القوى» . ويؤكد (كنر) في معرض وصفه للمستويات المتعددة التي تتفاعل عندها عناصر الاناشيد مع بعضها حقيقة ان المجاميع «غير قابلة للصياغة بضمن المفاهيم الفكرية» . ان انماط النصف المجمعة لا تشكل بواسطة النصف ذاتها ، بل بطاقات عملية التنظيم التي تتجلى من خلالها .

وثمة تركيب ثالث في الاناشيد له صلة بخاصة كقصيدة تاريخية ، ومع تفسيرها للزمن . وقد أظهر (پاوند) يوماً لـ (بنس) صورة لغن التصوير بالالوان المائية على الجص لـ (كوزيموتورا) و (فرانسكو ديل كولا) في قاعة (مونش) في (بالازوشيفانوبا) في (فيريرا) ، موضحاً ان الاناشيد منظمة بطريقة مشابهة ، واللغة الجصية مقسمة عمودياً حسب الاشهر ، لتقسم كل صورة عمودية الى ثلاثة اجزاء افقية . ويبين الجزء الاعلى انتصارات اله مناسب للشهر ، والجزء الثاني الاشكال البرجية الثلاثة التي تعود اليها والجزء الاسفل ، الاحداث المعاصرة ، بعضها يقع في وحول (البالازو) ذاته . وقد قال (پاوند) ان الاناشيد ، ايضاً قد تحتوي مواد من الانموذج الاصلي كتلك التي في الشريط العلوي من اللوح الجصية ، المتكررة منها ، المقابلة للاشكال البرجية ، والديوية ، واليومية ، كتلك التي في الجزء السفلي . وهكذا فان مزيج الاسطورة والتاريخ والمواد الشخصية او المواد الدارجة في الاناشيد ، تعبير لهذا الجانب من تركيب . القصيدة او تنضيد للأنواع الثلاثة للوقت .

يرسده الاشكال المجردة علاقة وثيقة الصلة بالطريقة التي تحقق بها لغة الاناشيد المعنى . فان المعاني تخضع لتحويلات بسيطة ازاء خلفية تركيب تمثيلي اوقياسي . أي

ان (بلوم) في «وليس» هو «أوديسيوس» Odysseus ، وستيفن هو (ثيلما غوس) Telemachus . وثمة نقطة أو نقطتان حيث يصبح احدهما الآخر . وتؤدي هذه الطريقة الى تعقيدات لاتصدق في «يقظة فنجنز» ، حيث تكون كل شخصية نموذجاً أصلياً لعدة شخصيات ، ولكن المبدأ في كلتا الحالتين واحد . وعلى أية حال ، فإن المصطلح الخاص ، يضمن الاناشيد يجب ان يجد تفسيره جانبياً أكثر منه في العمق ، وإن صلته بباقي التركيب أقل احتمالاً من أن يكون تماثلاً مع شيء آخر غير افتراض موقع ضمن التصميم . ويمكن إظهار الفكرة خلال الدوامة التالية او حلقة برادة الفولاذ :

يود الاب هنري جاكس التحدث مع سنين ، على روكو . جبل روكوبين
الصخر واشجار الارز
بولهوناك ،
مثملاً اقام كايجس الوليمة في طبق تراسيان ،
كابيستانت تيريوس
انه قلب كابيستانت في الصحن
فيدال او إيكسباتان على البرج المنصب . إيكباتان
تضطجع عروس الآلهة
تضطجع الى الأبد ، منتظرة المطر الذهبي

إن عناصر هذه القطعة هي : الاب (جاكس) ، اليسوعي الفرنسي الذي تمنى التحدث مع ارواح الطبيعة الصغينة على جبل (روكو) ، (بولهوناك) ، (بوكنيك) ، النبيل الفرنسي الذي غازل زوجته نياية عن شاعر غنائي مفنياً الابيات التي كان الشاعر قد كتبها للمناسبة ، (كايجس) الاغريقي الذي طلب اليه الملك مراقبة ملكته وهي تنعري ، ولكن الملكة قبضت عليه واجبرته على قتل الزوج الخائن والزواج منها ؛ (كابيستانت) ، الشاعر الغنائي من القرن الثاني عشر ، عاشق زوجة أحد النبلاء الذي قتل واطعم لها ، و (ثيريوس) غاوي (فيلوميللا) قتلت زوجته الفيورة (بروكسني) وقدمت لحمه له في وليمة وحشية وبين القوى التي تغلف هذه النتف في دوامة واحدة - ماعدا الواضحة منها مثل القوادة وأكل لحم البشر - فكرة التضحية التي

تتضمن اليسوعي الذي كان يرغب في قبول آلهة ديانة منافسة والام التي اغتالت ابنها لكي تنقم من زوجها الخائن . وثمة عنصر آخر هو القيمة الانسانية ، فغالبا الأشخاص المذكورين موهوبون صالحون ، وفي (النشيد ٨٨) يوصف الاب (جاكس) وكان يتحدث فعلاً الى (سبنين) ، بحيث يقرأ خلاصه .

ومن الناحية الأخرى ثمة ، قوة طرد مركزي تهب باتصالات مع مواضع أخرى من الأناشيد كتلك الخاصة بالخداخ أو خداع الذات . وقبل القطعة المقتبسة من هنا ، تكون قد أخبرنا بأن «ما من ربيع الملك» وأن السلطان الوقتي - سواء سلطان الملوك أو سلطان الذهب - لا يستطيع أمر قوي الطبيعة سواء كانت رباح أو آلهة - وبعدها تماماً يرد ذكر كاهنة (إيكباتان) ، وهي مثل (دانبي) إنتظرت الزيارة الذهبية لآله مضطجعة على قمة البرج الداخلي المطلي بالذهب للمدينة الفاضلة ، ولكن الإنسان الفاني لاسلطان به على الآلهة لذا فقد إنتظرت سدى ومع ذلك تطالب قلب (كابيستان) على الطبق وهي تضطجع في البرج ، إن هذا الموتيف الخادخ نجده في قصص (كاجي) Gyges (فيسكونت بولهوناك) ، وربما في قصة الاب (حاك) الذي نشر كذلك زيارة الهية في مكان عالٍ . إن هذه القصص تتصل مع بعضها بدلاً من أن تتطابق ، ورغم إن العلاقات تبدو غير قابلة للصياغة بحسب المفاهيم الإدراكية . ويؤكد هذا التركيب المعنى الذي يمتلكه كل عنصر بالنسبة للآخر ، ويصبح كل واحد مفهوماً - وإن لم يكن قابلاً ربما على الشرح بضمن حلقة الدوامة أو الورد في غبار الفولاذ ، كرسمة مثل نقش في نموذج . وتدور الدوامة أسرع ونحن نلاحظ علاقات أخرى ممكنة لاسيما الصلة بنيمات ، خرى نجدها في الأناشيد .

ويبدو أن طاقة الدوامة من القوة ما يكفي لتغلغلها في المواد وتغييرها ، فلم يكن (كاجيس) هو الذي أقام وليمة على (طبق تراسيان) بل (بروكني) زوجة (تيريسوس) الناقمة . إن التفصيل في المزاج يركز القصتين والتأكيد الذي تعرضه القطعة لا يمكن أن يختزل الى فكرة منفردة إلا إن ذلك لا يعني أنه غير مفهوم . فهو يتطابق مع (المشعب المكثف) intensive manifold نموذج (بيركسون) للحقيقة الذي تتداخل أجزائه بطريقة لا يمكن معها فصلها أو تحليلها ، وهو يشكل وحدة تفهم حدسياً كمنقود لتحويل علاقات متعددة مجموعة جنباً الى جنب باقتناع محسوس إحساساً

قوياً ولكن غير قابل للتحديد تماماً . وقد اشار (هوبكنز) في دفاعه عن غرق (دوجلاند) The Wreck of Dutchland - (بريجن) الذي كان قد تدمر من أنها غامضة الى أنه قراها دون الاصرار على الفهم التام ، قائلاً إنه غالباً ماكان يقرأ الشعر كذلك «المرء يتمتع احياناً ويعجب بذات الأسطر التي لا يستطيع فهمها ...» وذهب الى أن هذا الاحتمال كان متوافقاً مع طبيعة الشعر التي كانت مثاراً للتأمل برغبة وراء معناها . وكتب قائلاً «إن بعض المادة والمعنى ضروري له ولكن بصفه عنصر ضروري فقط لدعم الشكل الذي يتأمل فيه وتوظيفه لأجل ذاته» .

وقد نشأت فكرة (عوليس) بهذا الشكل ، نموذجاً معقداً يبحث عن المادة اللازمة لاكسائه . ولولا أن (جويس) قد قرر أن يكتب روايته كنظير لـ (أوديسا) وربط كل فصل بساعة من النهار ، لون ، وقت ، عضو في الجسم وما الى ذلك ، لكانت قد انقلبت «عوليس» الى قصة قصيرة لـ (أهالي دبلن) . فلقد بات هناك دائماً قدر معين من عدم الرضا بهذه المجموعة من الأدوات التنظيمية مع أنها تخدم بصفة إطار لتمديد الرواية الى أبعادها الكاملة ، ودرع لمسك أجزائها في أماكنها وبصورة عامة ، فأن نماذج الشبه بملحمة (هوميروس) قد تعاملت برفق أكثر . وقد اعتقد (اليوت) أن (جويس) في صياغته لروايته وفق (أوديسا) ، أظهر كيف أنه في مقدور الخرافة البقاء في العالم الحديث ، وقد رأى (س . ل . كولود برج) في التوافقات المتعاقبة والتشعبات بين العالم الدنيوي لدى (بلوم) والعالم البطولي المفترض لأوديسا الاداة الكونية التي هي واحدة من المصادر الهادئة ، الوجه الساخر للرؤيا التي تؤثر بها الرواية على الحالة البشرية . بيد أن التأثيرات الأكثر اعتباطية والمفصلة للصيغ التي تنقل اللغة خارج القنوات العادية بطرق عنيفة مشوشة ، أصعب بعض الشيء على التبرير - إن سلسلة العبارات غير المفهومة التي تفتتح فصل «السيرانات» موجودة لأن فن الفصل هو الموسيقى ، وهي تقابل المقدمة التي تمهد لأنغام قطعة موسيقية . وأسماء الأشخاص الحاضرين ، (ليدول) Lidwel (ديدالوس) Dedalus (كولي) Cowley (كيرنان) Kernan و(دولارد) Dollard مختزنة الى ليدل ، دي De ، كاو Cow ، كير Ker ، ودول Doll بتأثير مرخم وغالباً ما يعكس أو يكرر ترتيب الكلمات كما هو الحال في الأنماط الموسيقية ، وثمة محاكاة لما يحدث للكلمات في أداء الغناء .

لم تصدق الأنسة دوس ، الأنسة ليديا ،

لم تصدق الانسة كندي ، مينا : جورج
لدويل ، كلا : الانسة دولم تفعل : الاول ،
الاول الرجل ذو الصهريج : صدقن
كلا ، كلا ، لم تفعل ، انسة ليدليداول :

الصهريج . ص ٢٨٧

أما فصل «السترو يگونين» Lestrygonian فمملوء بالتورية عن الغذاء ، لأنه يحدث أثناء وقت الغذاء ، ويسمى (بك موليكان) Buck Mulligan (بك) Puck ، في (سيللا) Scylla و(جارييدس) Choorybdis لأن الفصل يدور حول (شكسبير) وفنه البلاغي الذي يحتوي على تورية . وتروي (إيثاكا) Ithaca قصتها خلال أسئلة وأجوبة حقيقية على نحو غير معقول . و(يومايوس) Eumaeus لتسيج هائم لا يحتمل في محاكاة الحكاية القديمة . هذه هي وسائل (جويس) المألوفة في استخدام نشط في كل صفحة ، وقد شعر أغلب النقاد بأنها مقصودة جداً أو أنها غير منسجمة مع نسيج الرواية ، ولا تمنح أكثر من بعد فكري . إلا أن (جويس) أخبر (فرانك يدجن) أنه استخدمها (.. لأنني أريد أن يفهم القارئ دائماً من خلال الأحياء أكثر منه من البيان المباشر) . ويبدو أنه قد بات يعمل بحسب مبدأ أصاغه هوبكنز (الذي ما كان بمقدوره طبعاً أن يعرفه) :

كلما كان التنظيم متحققاً في شيء ما كعمل فني ،
ازداد الشكل توغلاً ، وكلما أثار الانشغال
الفكري المادة ، ازدادت الحاجة الى الجهد
في التخوف ، وازدادت قوة المقارنة والقدرة
على تلقي ذلك التركيب .. لكل الانطباعات
التي تعطينا الوحدة مع الميل الفكري الذي تحمله .

وقد بين (لتز) ، كما نتذكر أن (جويس) راجع (عوليس) فأدخل تلميحات موضوعية وفكرية ونطابقات مأخوذة من ملاحظات في مسوداته المبكرة مما جعل الحكاية تشترك بصورة أكمل في التصميم المرسوم من قبل الصيغ وهو يصنف هذا ألباً تماماً ، إلا أن التنظيم المتحقق حسب تعبير (هوبكنز) سينقذ ويكسو الموضوع بالشكل . إنه إجراء من أجل دمج الشكل السائد في النسيج الموضوعي بجعله ينفذ في

كل خيط وكأنه صيغة بحيث يحس به باستمرار ولودون وعي .

وتحمل هذه العملية محملاً أبعد في «يقظة فنجانز» حيث يتحد «المضمون» و «الشكل» خلال الكلمات ذاتها . إن العقل الحالم الذي يروي «يقظة فنجانز» يهضم الأشخاص وأحداث الحياة المثيظة مع نماذج أصلية . وثمة شخصيات ومواقف لاتحصى تتراوح بين تلك التي تتصل بحياة (جويس) ذاته والتاريخ والأسطورة مركبة بعضها على بعض ، تمثيلاً مع الأطر التي تتحكم بالرواية . وقد شبهها (جيمس أثرتن) بالصورة الفوتوغرافية التي رآها مرة وجمعت صور آلاف النساء ، في حين قال (و . اي . ثومبسن) وكأن الفصول الثانية عشر من فصل «الصخور الضالة» من «عوليس» قد رويت مرة واحدة . وينسج الحلم نموذجاً لأسلوب يمكن ان يشير في آن واحد الى شواهد توضيحية متعددة لنموذج رمزي . وقد استشهد (أثرتن) بقطعة من معاورة (ادجار كونيت) لـ (فيكو) التي تصف حافظاً ملائماً لهذا المفهوم من «يقظة فنجانز» مؤكداً على أساسها النفسي .

«التاريخ منعكس ومنقوش في أعماق أنفسنا على نحو جيد معه . من هو حساس بحق لحركاته الباطنية ، سلسلة القرون بأكملها وكأنها ملفوفة في كف من أفكاره .. لقد أدركت أول الأمر ، العدد اللامتناهي تقريباً من الكائنات من أمثالي الذين سبقوني ..»

إن نزوع (جويس) الى رؤية التجارب الفردية ، حتى تلك المتعلقة بحياته الخاصة ، كاملةً للأنماط المتكررة لأمراضها . في فصل (سكيللا وجاريدس) من (عوليس) حيث تعامل علاقات الأب والابن لـ (ستيفن) ، (هاملت) و(شكسبير) ذاته كنظائر للتعاقب الرسولي Apostolic . وتتخذ هذه الطريقة أبعاداً أكثر من «يقظة فنجانز» حيث يذيب الحلم هناك الفوارق المنطقية ، وترتبط الشخصيات والأحداث مع بعضها من خلال جميع أنواع الأنماط الاعتبارية الوهمية . وهذه العلاقات مرتبة على نحو سيء الصيت بحيث يمكن أن تصبح الموازنات امتداداً ، والأفراد أزواجاً والآباء أبناء ، وهكذا . والمواد التي تستخدم للخداع في هذه اللعبة ذات العلاقات المتبادلة مشتقة من المدى غير المحدد على ما يبدو من المصادر ، بما في ذلك حياة (جويس) كتبه المبكرة ،

أعمال الاصدقاء ، المعارف والمنافسون الأغاني الشعبية ، التاريخ الحديث ، الماضي السحيق وكل ماكتب .

وتدخل عند أخص طرف ، مواضع شخصية كذلك المتعلقة بمغازلة (جويس) لـ (نورا) . وكان اسم المكان الذي التقى فيه الاثنان أول مرة ، فندق (فن) Finns Hotel ، وثيق العلاقة بأحدى الشخصيات الخلفية الرئيسة للكتاب ، العملاق الأيرلندي الأسطوري (فن ماكول) Finn Macool . فلم يكن بمقدور (جويس) إهماله ، لكنه متكرر بصيغة (فزهوت) Finn's Hot ص ٤٢٠ . ومن الناحية الأخرى استخدم جويس مواضع بعيدة عنه وعائلة (ايروكر) Earwicker ، مثل نظرية (اينشتاين) ، وكتاب الاموات المصري Egyptian Book of the Dead . وتختفي فروقات الزمن والمكان والأشخاص ، بحيث تدفن حوادث القصة في حشد من النظائر ..

بهذه أماكن تميز القصة الأصلية - من اسطورة (ترسترام وايزبولت) الى الف ليلة وأيلة ، و (الص في أرض العجائب) و (القرآن الكريم) رواية (فانو) Le Fanu ، البيت بجانب فناء الكنيسة ، وعشرات من المصادر الأخرى التي يسلط عليها المستر (أثرتون) الضوء . أما الشخصيات الفردية فتقسم ، تعمم ، تصنف تتثنى مع شخصيات تاريخية ، تمزج مع أعضاء آخرين من عوائلهم وتندمج مع خصائص المناظر الطبيعية وتخضع لكل نوع من التحولات التصويرية . وتحل الفروق ، بل التناقضات ، فغالباً ما يحدث الخلط بين الأخوين (شيم) و (شاون) Shem and Shaun ونظائرهما المتعدين ، ويستخدم أحدهما محل الآخر ، فليس لهذه العلاقات مكان في المنطق أو التقليد أو الواقع ، بل هي من نسج العمليات العقلية القريبة من تلك التي تعمل في الأحلام .

ونحن نعلم أن (جويس) استهدف من تراكيبه الدرامية أن يحس بها المرء هدساً ، إلا أن أغلب القراء يصرون بأن لها تأثيراً اقتصادياً . وقد ذهب (س . ل . كولوبرغ) الى أنها يمكن أن تعد بديلاً للتقليد القديم للتعليق الذي يقدمه المؤلف . لانها توضح معنى الحكاية ، وتجذب الانتباه الى الحضور الخلاق للمؤلف وثمة شيء منحرف هنا انحرافاً جدياً . فقد جعل (جويس) ، على أية حال ، (ستيفن) يصف الفنان في صورة) A portrait في وضع من التجرد سام ، وهو يقلم أظفار يديه ، وأن الأنماط

التي تسيطر على (عوليس) و (يقظة فنجانز) هي بصورة واضحة ، أدوات للهروب من الشخصية وليس للتعبير عنها . وفقاً للملاحظة (إليوت) في (التقليد والموهبة الفردية) . إن رفض الكثير من النقاد ، حتى بعد نصف قرن ، قبول مجرد الطوائف الفكرية التنظيمية للأعمال التجريبية يبين أن الثورة الأدبية لم تنجح تماماً في تحقيق واحد من أهدافها الكبيرة وهو الربط بين الاستجابات الفكرية والعاطفية . وكان (هوبكنز) قد حذر من أن المزيد من التفلفل الكامل للمادة من قبل الشكل سيتطلب المزيد من الجهود من القارئ . مع ذلك فهناك صعوبة أعظم وأكثر تأصلاً في استخدام الصيغ المعقدة . وقد وصف (أورتيكاى . كاسيت) في معرض توضيحه سبب عدم انتباه السواد الأعظم من الناس لشكل الأثر الفني ، بل رؤيتهم الموضوع فقط بأنه «مشكلة بصرية» . فمثلاً لا يستطيع المراقب التركيز في نفس الوقت على زجاج النافذة ، وعلى المنظر خارج النافذة ، فكذا لا يستطيع المتأمل في الفن الإحاطة بشكل أثر ما وموضوعه في آن واحد . فإن استغرق في المنظر ، وتلك الجوانب في العمل الأدبي التي تزيّف الحياة ، واستجاب لها استجابته للحياة فإنه لن يكون واعياً بلوح الزجاج الذي يرى من خلاله ، الخصائص الفنية للأثر الأدبي . فهذه ترويق المشاعر التي هي جمالية أو عقلية وليس لها مكان في الحياة اليومية ، فالفنان الحديث مشغول بالأثر كتجسيد لفكرة أو كصيغة جمالية إلى حد ما ، كما يوضح (أورتيكا) ، فهو ينفر من الصور الشبيهة بالأشكال الحية ، ويتحول إلى الأنماط الهندسية التجريدية . وجلي أن هذه الملاحظات تصح على «عوليس» . وإلى جانب الصيغة المجردة من الصفة البشرية لهذه الرواية فإنها تنقسم بدفع شخصيتها المشهورة وإنسانيتهم . فماذا كان قصد (جويس) بآثرى من توسيع فنه عبر هذين الخطين غير المتساويين؟ .

والخط الذي يهدي إلى أغراضه وإلى واحد من الطموحات الواسعة للفترة الحديثة المبكرة موجود في محاضرة القاما (ولهم وربنكر) ، وقد نشرت في (كرايتريون) ، مقياس ، لـ (إليوت) في عام ١٩٢٧ . فقد عزى (ورينكر) ما اعتقد أنه انحطاط في الفنون المرئية إلى محاولة كانت قد ألهمت انهماقاً قتيماً ، رغم فشلها الجوهري .

إن إدراكنا الحي الخلاق .. قد نقل ذاته إلى قناة أخرى
تماماً وأصبح مقفلاً ، وقد انسحب في فكرنا من أجل أن

يصبح بعد ذلك عقلاً . هذه فترة الانتقال للعقم الفكري ..
ربما كانت ضرورية من أجل انتاج الفكر . وليس الفكر
حساً شاحباً بل يتغذى بدم الادراك الحي الخلاق كله
لذلك الوقت واختصار العقل كفن كأكثر اعضاء وجودنا
حبوية وحساً .

وقد فصل الرشيد والحدس احدهما عن الاخر تقليدياً . ويسمى (اورتيكا) التأكيد
الذهني على الشكل «تجريداً من الصفة البشرية» . بيد ان التجريبيين كانوا يحاولون
العودة الى هذه الزاوية لجعل عيني العقل كلتيهما تركزان على نقطة واحدة . انه
برنامج يتماشى مع ذاك الذي لـ (بليك) . ومع التوازن الوطيد بين العقل والخيال الذي
قال عنه (كولودج) انه ميزة للشعر . لماذا ينبغي ان يكون هذا على هذا القدر من
الصعوبة في التحقيق ؟ وانه (هوبكنز) مرة اخرى ، يقترح تفسيراً في فقرة اقتبست
مسبقاً من الفصل الثالث . «كلما ازداد سلطان التأمل ذكاءً ، وتناقص مادية ، كلما
وجب ان يكون الموضوع اكثر تعقيداً ، ووجب ان تكون المقارنة التي يجب على العقل ان
يستمر في إجرائها بين الكل والجزء او الجزء والكل اكثر قرباً ودقة ، وقد تعيل
المواضيع في بحثها عن الدعم على الواقع ، الا ان الشكل يجب ان يؤكد ذاته من خلال
ميثاقيته . ان توضيح القياس والانماط حتى عندما تحمل الى حد يشتمل على
استخدام كتب المراجع ، ترجمات وفهارس ابجدية ، قد تكون مجرد عملية ذهنية او
آلية . الا ان ذلك يجب الا يعتم السرور الوهاج لفهم الاتساق والعلاقات التي تبديها .

ان انفصام الاحساس ليس من العادات التي يسهل قهرها ، وكانت هناك من
الفقرات الفجة حين حاول التجريبيون الابحار فيما كان بالنسبة لهم حتى ذلك الحين .
كما كان بالنسبة الى غيرهم عالين . ان حالتي (اليوت) و(هاوند) الذين كانا مولعين
بالفضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الى جانب «الفكر فناً» لتوضيح هذه
المخاطر ولكن ان لم نستطع الاتفاق مع هاوند حول فضائل (سيجمندودي مالات) او
(موسولينبي) ، فنحن لانزال منفتحين لما قد تكشفه احساسينا لنا عن تركيب ونطق
الاناشيد .

وكما ننذكر ، فان التجريبيين اتخذوا فكرة أن الشكل وليس المضمون هو الطريق

الصحيح نحو البداهة . فان عناصر الشكل في القصيدة ، وليس محاكاتها الباهتة
للالشياء الاخرى ، هي التي تشبع حاجتنا الى لمس الواقع وكلما فهمت ، من خلال
نشاطات فكرية كالدراسة والتحليل وحتى الحفظ كانت الآثار التي تخلفها على
مشاعرنا اعمق .

Open Forms

الصيغ المفتوحة

لقد بدا الكتاب التجريبيون تأفهمين او غريبين الاطوار للكثيرين من معاصريهم ، اما
الآن فمن الواضح أنهم كانوا عمالقة الادارة الادبية ، مأخوذين بالنماذج والترتيب
ومع ذلك فقد استفادوا كذلك من مقدمات جديدة حول الشكل ، الامر الذي ادى بهم
باتجاه التردد ، وقد اورد (فرانك بدجن) أن جويس جمع المادة لـ (عوليس) بمراقبة ما
كان يريد ، كما كان يقوم بندوقين ملاحظات عن غرائب الامور ، واثقاً من أنه سينتفع
منها بعض الفائدة في كتابه . وقد تعددت معالم قصة (سرسه) عندما التقى في
(لاكوماليور) مع امرأة تملك جزيرتين في البحيرة وتدعى (سيرس) وقد أعطت (جويس)
بعض المادة حول الانحرافات الجنسية . ويقول (بدجن) ان جويس كان يؤمن بالحظ
وخير دليل او مبرر لذلك هذه الحادثة .

واذا ما كانت النمطية الفكرية الصارمة جانباً تجريبياً للشكل فإن الانفتاح للحظ ،
والانتباه الى الاثر المنشود ، والى الهبات التي يبعث بها الحظهي جانب اخر . وقد كان
لـ (هاوند) ، كما ذكرنا ، اتجاهات تركيبية عذة فيما يتعلق بالاناشيد ، الا انه ما كان
يستطيع تخطيط الاتجاه الذي اتخذه في (بيسان كانتوسي) ، حيث سمح لاحداث
حياته ان تصوغ اتجاه قصيدته ، الا ان هذه الاحداث كانت تنسجم مع التيمات
المتطورة ، ولم تغير الشكل بأية طريقة جوهرية .

وهناك ، في الحقيقة ، طريقتان لتفسير خاصية الانفتاح للاعمال التجريبية
الاطول ، وقد يبدأ المرء بالقول إن للحظ دوراً في كتابتها . فعلى سبيل المثال ، كتب (وليم

كارلوس وليمز) .. «كردا في الجعيم» الى جانب مؤلفات نثرية مبكرة كارتجالات ناسجاً اياها في افكاره عن اليوم بل حتى اللحظة دونما أي خطة سابقة . ولـ (الرواية الامريكية العظيمة) The Great American Novel بعض الجوانب الروائية ، لكنها تدور بصورة رئيسة حول افكار رجل يخطط للكتابة ، ويبدو انها تحتوي على أحداث من تجارب (وليم) لذلك الوقت . وتكاد تكون غير محددة من حيث الشكل . وقد استمرت اعمال (وليمز) هذه ، مزجاً النثر والشعر ، التأمل والحكاية ، عن طريق استقلال ما قد ينشأ في ذهن الكاتب مهما كان ، او من الحياة اليومية ، واتخذت لنفسها شكلاً مهما كان من ذلك . ومن الناحية الاخرى ، فإن صيغ الاعمال العظيمة الحديثة ، بفضل سمتها التجريدية بالذات ، سمحت لآلية مادة تقريباً في إقصائها فيها ، وكانت فراغات يراد ملؤها كما يهوى المرء . وكما قد لاحظ (هيوكنر) ، فان (باوند) و(جويس) استخدمتا تراكيب شاملة يمكن ان تستوعب اي شيء بطراً إطلاقاً ، في انماط كتبهم ، ويمكن ان يقال الشيء نفسه عن (هاترسن) .

وقد لاحظت (اليزابث سيول) موقفاً مشابهاً في «استنارات» Illuminations لـ (ريمبو) والتي تتضمن تلك التفاصيل التي تكون ارتباطاتها الوحيدة مع بعضها هي تلك الناشئة في القصيدة ذاتها . وهي تخلص الى القول . دون ان تقرأ ان عمل القصيدة في ربط ما لا صلة له ينبع مما يعليه الحظ ، وبأن طريقة (ريمبو) تؤدي الى حالة عقلية قادرة على هضم اية فكرة وكل الافكار في وحدة خيالية . وقد اظهر (ليفي شتراوس) أن نوع التفكير الذي يخلق الاساطير يبين «الالتهامية المطلقة» Omnivorousness والاساطير منظمة تنظيمياً مكثفاً وفق مبادئ غير معترف بها . الا ان ضمنها مجالاً لمبدأ التركيب الذي يسميه (ليفي شتراوس) النشاط الارتجالي الذي يسمح بدور محدود للحظ .

ويحد (ليفي شتراوس) في نشاطات الهاوي او الحرفي البيتي الذي يستفيد من الادوات والمواد التي يصادف ان يجمعها الكثير من الموازنات الحيوية للعملية المشتركة في التفكير الاسطوري وفي الفن وتنجز مهمة صاحب الصنائع Bricoleur وفق مجموعة معينة من الشروط . وهو يبدأ بمجموعة محددة من المصادر المتبقية من استخدامات اخرى ، غير المكيفة لغرضه او أي غرض معين . وهو لا يستطيع ان يحدد الفائدة التي يحققها منها ، لكن عليه ، من الناحية الاخرى ان يحدد مقاصده لتلائم ما

هو متاح . فهو يواصل نوعاً من الحوار مع مصادره . فالنابض القديم ، الصمام او الكتفية لاتفقد خواصها عندما تتركب في المشروع الجديد ، ولكن تتلاءم مع العمل . فبدلاً من ان تكون هذه الاشياء مواد قائمة بذاتها ، تصبح الان وسائل باتجاه غايات جديدة ، متخذة علاقات جديدة . فالزهريه التي كانت في يوم ما جميلة تصبح حاملة مصباح ، والصنف القديمة التي نشرت احداثاً مهمة تملأ بطن دمية ، بهذه الطريقة يتبادل المعبر عنه Signifier مع المعبر Signifying المواضيع ، وتتحول الاحاسيس الى مدارك .

وهذا عكس ما يحدث في التجربة العلمية . اذ تبدأ التجربة بـ «تركيب» - اي ، فرضية ما تصاغ ذهنيلاً ثم تقوم بنحويلها الى «احداث» للعملية الاختبارية الحقيقية . ومن الناحية الاخرى ، فان الارتجال يأخذ الاحداث من الحياة الواقعية - النفايات المتنوعة التي خلفتها النشاطات الاخرى . ثم تقوم ببنائها لتتخذ تركيباً تساعد في تحديد شكله . ويحول صاحب الصنائع bricoleur ، في اناطته الاشياء التي يختارها من مجموعة وظيفية محددة ، ما هو عشوائي الى محدد ، ويمنح معنى لما لا معنى له وهذا جانب اخر للتشابه بين الحالة الشعرية للعقل كما تصفها (اليزابيث سيول) و(بريكولاج) - او قياسها ، صناعة الاسطورة - لأن الشاعر ، كالعالم ، يحول الصدفة الى ضرورة ، باعطاء المواد المختارة عشوائياً مواضع محددة في نظام العلاقات المنظورة في رؤياه .

والكتابة جميعاً ، بطبيعة الحال ، شكل من (الارتجال) ، اذ يصل الكاتب ، بعد صياغته لهدف ما ، الى الحقيقة الدائمة للغة ، ويفعل ما يستطيع بمجموعته الواسعة من مواد الدرجة الثانية سابقة الاستخدام . وقد قال (هولم) مستخدماً صورة حتمية في التفكير حول الكثير من الكتابة الحديثة «ان الشعر فيفساء من الكلمات لا اكثر ولا اقل .. وعلى جميع الكتاب تكييف اغراضهم بما يتلاءم مع ما هو متوفر ، كما يفعل صاحب الصنائع ، والكاتب التقليدي الذي لا يجيد كثيراً عن الممارسات السابقة ربما اصبح اقل ادراكاً للتقييدات المفروضة على كلماته من قبل وظائفها التقليدية . لكنه تم عرض حياة دافقة لعصر الصدفة والفنان التجريبي الذي ينوي وضع الكلمات في استخدام جديد حيث تبرز جليلة الخصائص التي اكتسبتها الكلمات من خلال وجودها في موضع آخر .

وتستغل (فنجانزويك) ، التي هي بحد ذاتها مثال محكم واخاذ للارتجال bri- colage الروابط التي لا علاقة لها في الظاهر بالموضوع . وقد قام جويس بتحويل الكلمات في وصف الجدار الذي بقيمه (فنجان) Finnegan: « a waalworth of skerscape of most eyefal hayth entowerly »

«جدار يلحق بناطحات السحاب المتناهية العلو اطلاقاً ... »

لتعكس العلو العظيم للجدار ولتحمل احساساً باللهجة الايرلندية . الا ان هذه التغييرات تطلق سيلاً من التأثيرات العشوائية ، بحيث ترتبط بناية Woolworth مع الجدار ، eyeful مع تعرض لتكون لها ارتباطات غير متوقعة مع Eiffel/Lawfull كما تستبين brouge (غذاء ايرلندي غليظ) في اطلاقاً entirely فكرة البرج . فكلما ضمنت عناصر الواقع ، كالاقباسات ، أحداثاً معاصرة ، تفاصيل من حياة الكاتب وحقائق مرتبطة بأناس وامكن حقيقية في العمل الخيالي ، برزت علاقات قائمة على الصدفة ، كما هو الحال في الارتجال . ويعترف (ليفي شتراوس) بأن هناك عنصراً من الصدفة في تحويل صاحب الصنائع لشيء ما من وظيفته الخاصة ، في مكان ما يضمن زخرفته ، لانه يبحث في الشيء ذاته عن اشارة ما عن الفائدة المتحققة منه ، لكنه يذهب الى ان الفنان لا يتنازل عن السيطرة على مواده كما فعل (مارسيل دوشام) و(كورت شويتزر) .

لقد فتح (دوشام) قناة حاسمة في الفن والادب الحديث من خلال استكار (الجاهز) Ready-made وهو قبول الاشياء المتواضعة كفن ، مثل عجلة الدراجة الهوائية ، والمبولة والفنية التي تحلب واقعيته الفجة المقحمة نوعاً من الانتباه المحفوظ حتى الآن للأشياء الجمالية مقصودة الابداع . وكان (دوشام) يبين الى جانب اشياء اخرى ، ان جمال الشكل يمكن له ان يظهر كنتاج ثانوي غير مدرك للصفة النفعية ، وكان يضع حاجزاً استراتيجياً بين الشكل والاستخدام ، او المضمون كما يطلق عليه في الادب ، الا ان اقرب نظير للارتجال في الفن هو بالتأكيد شكل (الكولاج) Collage (فن المصقات) الذي مارسه (كورت شويتزر) والذي سماه (ميزز) . جميع الآثار الفنية من اشياء مبعثرة . كالمواد المطبوعة (المطبوعات) ، خشب مجهوف ، الراح زائدة او اجزاء آلية . وكان (شويتزر) يستعمل اي شيء يصادفه مهما كان ، وان المرء ليحس عند النظر في (ميززبل) بكل من الفائدة السابقة التي خدمتها مواده والحواريين صاحب

الصنائع ومنابعه التي يشير إليها (ليفى شتراوس) .

ويميز (ليفى شتراوس) نفسه تمييزاً حاداً بين الفن والارتجال ، ويعترف بأنه لا يمكن إلغاء عناصر الصدفة الناشئة من المناسبة ، أو غرض الاثر الادبي بل لها مكانها الشرعي فيه ، لكنه مع ذلك يذهب الى ان الشيء الذي له تأثير جمالي لا يتحقق مالم تتوازن «الاحداث» احداث التجربة غير المتحكم فيها مع «التركيب» نظام من العلاقات - يعمل بضمن الاثر الادبي لجعلها مفيدة . وقد اشترك في هذه الآراء من حيث المبدأ ، التجريبيون الانكليز والامريكان الذين كانوا تقليديين وكانوا كذلك ، قد تأثروا بالعلم ، وكان (جويس) سيتفق بالتأكيد مع هذا . كما نعلم من النظريات الجمالية لـ (ستيفن ديدالوس) . الا انهم غالباً ما تركوا للصدفة مكاناً بارزاً ، بل مهيمناً في اعمالهم ، وكانهم اتفقوا مع السرياليين في ان لها اهمية ميتافيزيقية .

لقد اناط السرياليون حقاً قيمة ميتافيزيقية وجمالية للصدفة السخنة . وان شعورهم بانها كانت خلقة فطرياً كان على اساس مبدأ سموه .. «الصدفة الموضوعية» فالنظرة القائلة إن الصدفة قوة هادفة بصورة غامضة ، وهي ضرورة تجريدية تسيطر على الاحداث . وهي نوع من المطلق تعمل في الذهن كما تفعل في العالم المادي ، وتتجلى عندما يدرك مراقب ماصدفة سائرة على نحو خاص او محققة للأمنية ، وقد فسر (اندري بريتون) ظاهرة الصدفة التي يبدو ان الواقع المادي يتمثل فيها للوعي رمث الصدق والهواجس ، على انها شاهد لوجود قوي من الطبيعة تسيطر على كل من الضرورة الطارئة والرغبات البشرية . والالاعيب اللغوية التي لعبها السرياليون اظهرت ان اللغة قادرة على الاشتراك في ما اعتبره (بريتون) الطبيعة الجوهرية للواقع - الصدفة ، وان بعض صيغ الفن الداداي والسريالي كالكتابة الذاتية (اوتوماتيكية) والصورة الناشئة استغلت براعة التأثيرات العشوائية لكنها كما شعر السرياليون اقامت التواصل مع الواقع الحتمي للكون .

وقد قويت هذه الادعاءات بصورة عامة بازدياد من قبل معاصريهم ، الذين شعروا ان السرياليين كانوا يقولون في اهمية التوافه ، الا ان التصادف الموضوعي قد اكتسب تأكيداً فلسفياً عاماً في مصدر من اكثر المصادر غير المتوقعة - الفيزياء النووية . فقد بدأ مبدأ اللامحدد لـ (ورنر هايزنبرغ) باكتشافه ان الاختبار الموضوعي للظواهر الفيزيائية على نطاق صغير امر مستحيل لأن ادوات القياس لا يمكن لها تجنب التأثير في

سلوك الجزيئات الذرية . لذا فإن عملها الاعتيادي يفوق الملاحظة المباشرة وتبقى «غير محددة» ويتحدث (هايزنبرغ) عن «خط فاصل» بين الملاحظات التي يمكن القيام بها وواصر الحقيقة التي ينشغل فيها الشيء ، ويرى في هذا الانفصال أمراً محتوماً . ويبقى في مقدور الفيزيائيين التنبؤ بسلوك الجزيئات الذرية بصورة موثوقة من خلال الاستنتاج - في الحقيقة ، ان أدراك هذا الحد مما يمكن معرفته يعزز وحدة النتائج العلمية - ويعتقد (هايزنبرغ) بأن على العالم ان يشجب مرة واحدة وإلى الأبد جميع الافكار المتعلقة بقياس مادي للزمن الشائع لجميع المراقبين ، والاحداث الموضوعية في الزمن والقضاء بعيداً عن مراقبات لها وهذا يفيد السرياليين من ناحيتين فهو يبين ان حقائق الكون الرئيسية عشوائية ، في الحقيقة ، قدر تعلق الامر بالمعرفة البشرية وتتوافق مع الخطر الموضوعي نتيجة اجراء مشترك بين المراقب والمراقب الذي يكون فيه كلاهما اجزاء لظاهرة منفردة ، والحضور البشري ذاته عامل في طبيعة الواقع ، فتحة أصرة حتمية بين القوى الخارجية والعقل المستفسر بحيث يتم تأكيد التوافق العميق بين العقل والطبيعة .

واصبح التجريبيون مدركين لما لا يمكن التحكم فيه ، لانهم استهدفوا تماماً السيطرة الكاملة . وقد كتب (هوبكنز) في تعليق يماثل تماماً النظرة السريالية في ان العشوائي بحق تعبير عن الطبيعة يقول : «جميع العالم مليء بالبنية المعيزة والصدفة اذا تركت حرة في عملها ، انتظمت واصبح لها هدف » ، وقد قادت تأملاته الدينية الى شعور بان الصدفة ليست سوى الاسم الذي نطلقه على مسببات (او عللات) ، لا نفهمها لان الكلمة تشير الى ان الحوادث يمكن ان تأتي الى الوجود من تلقاء ذاتها ، وهي استحالة بالنسبة الى جميع المسببات الا الاولى منها . وقد لاحظ (مولم) ان الصدفة تلعب دوراً هاماً في كتابة القصيدة . فالشكل والغرض يمكن السيطرة عليهما ولكن ما ان يفرضا تأثيرهما على المشاعر المراد التعبير عنها .. «تصادف عبارات عرضية .. الاكتشاف العرضي لتأثير ما ، وليس السعي الفكري الواعي لها » . وقد رأى (اليوت) ان مرور المعنى من الشاعر الى القارئ ، كان خاضعاً لجميع ضروب تاثيرات الصدفة ، كما اقر طوعاً ان الابداع يمكن ان يزدهر في وقت يتخلل فيه الشاعر عن نظمه المألوفة بسبب المرض والضعف . وقد توجه نظريات (ستيفن ديدالوس) الجمالية لما هو «هام - وقور» في الحياة البشرية ، وقد تمجد الركود وترفض نزعة ان

البقرة المنحوتة من قطعة من الخشب يمكن ان تعد عملاً فنياً . الا ان (جويس) ذاته بعد «صورة» اعتمد اكثر فاكتر على الاسهامات العشوائية للاحداث الخارجية في (عوليس) مبنية على احداث يوم معين اختير صدفة ، على ما يبدو . وقد كانت شوارع (دبلن) مهما كان نخطيطها ، كافية لتتبع خطة لفصل «الصفور الضالة» وقد حدد (جويس) جزء (كبرتي ماکرول) بما وجدته في مجلات النيات التي طلب من العمة (جوزفين) ارسالها اليه . وفي اظهار مقدار ما قد اقتبست «عوليس» من الحقيقة الواقعة في «السطح والرمز» فان (روبرت آدمز) يبين بوضوح كذلك ان (جويس) كان يرغب في السماح لنسيج الاحداث العشوائية التي نسميها الواقع لان تشترك في كتابة روايته .

وينبغي ملاحظة ان الكلمات ذاتها متصلة بمعانيها عن طريق الصدفة ليس غير ، الا اذا كانت اسماء اصوات Onomatopoeic . ان سلسلة الاحداث التي تشخص صوتاً معيناً مع معنى تكون بصورة عامة من البعد بحيث ان نتيجتها تدرك خير ما تدرك الحقيقة قائمة ولكن هذا هو تماماً ما يقول به الدادائيون والسرياليون عن طبيعة الواقع ذاته ، وكان (جويس) يعترف ، في ارساء مصطلح (فنجانزويك) على التورية والغوامض ، بأن اللغة من حيث الجوهر نتاج للصدفة . ولا شك ان براعته الوحشية اهم مصدر للطاقة ، الا ان الحدث الصرف شرط مهم لعملها . وسوف يبين هذا بصورة مسهبة اكثر في الفصل عن (فنجانزويك) . لكن بعض الامثلة قد تكون مفيدة هنا فالعلاق الاسطوري الايرلندي الذي هو طراز بدائي لـ (ايروكر) Earwicker هو (فن ماکول) Finn Maccool ، والاخر الملك (مارك) في اسطورة (تريستان وايزولد) . ويشير هذان بينهما الى (مارك توين) Mark Twain ولشخصية (هكفن) Huckfinn والاسم Tristan (تريستان) يوري مع Tree Stone (حجر الشجرة) ، ويستفيد من هذا لتحويل شخصية المراتين الغسالتين الى شجرة ثم حجرة على التوالي . اضافة الى ذلك فان ولدي (ايروكر) (شيم وشون) يحولان في فقرة واحدة الى «ساق وحجرة» ويدور مشهد الرواية قرب دبلن . وتتلثم شخصيتها الرئيسية ، مكررة غالباً مقاطع الكلمات . ولذلك فله «تمتعة» اهل دبلن وعلى ضوء استخدامه الخلاق لفرض الصدفة ، يكون من المناسب ان يدعو (جويس) (شيم) شخصيته التراجعية . السرنديبي Serendipist شبه السامي .

إن ظهور المادة غير المخططة بصورة جلية في الاعمال التجريبية يمكن ان يفسر كذلك بحقيقة ان اشكلها نظم قادرة على ملء جميع الفراغ او الزمن او كليهما ، بحيث لا يسقط شيء ما خارجها . ويتحدث (كلايف هارت) عن «حيلة الثقة» عند جويس في تبني ثيمات عامة كونية وبهذا القدر من التعددية في (فنانزويك) بحيث يمكن لأي شيء تقريباً أن يجد له مكاناً فيها . لكنه يشير الى انها خدعة غير مخفية ، وأن (جويس) فتح متعمداً المزيد من الاحتمالات ذات العلاقة ، مما لم يكن باستطاعته استنتاجها من اجل تعزيز عملية العلاقات المتعددة . ويجد القارئ دائماً اواصر في (فنانزويك) ، مرتبطة غالباً مع احداث تقع بعد كتابتها . ولا تحتاج هذه العملية ابداً لان تختم . ويقول (هارت) : « العمل في تقدم الى ما لانهاية » .

ان شكل (فنانزويك) رغم تركيبها المعقد ، لا يحول دون عمل الصدفة فهذا النوع من التراكيب يحول اللغة ، كما اشارت (اليزابيث سيول) من آلية فاصلة ومميزة الى لغة متكثلة . ولما كانت المعاني العشوائية تنتشر على نحو يسير ، فان كل كلمة تكتسب امكانات واسعة من المعاني والكتاب ككل يعكس الطبيعة العرضية للواقع ذاته . وبهذه الطريقة يحقق هدفه في كونه ، تعبير (جي . سي . اثرتون) «صورة نموذج عالم مصغر للكون .. بكل تعقيداته اللامحددة ، وان كان مبنياً ليس من الذرات بل من حروف» .

واغلب اعمال التجريب الكبيرة بالانكليزية تُربط على نحو واضح عناصر محددة وغير محددة ، تمشياً مع الروح العامة للـ «الارتجال» او الصدفة الموضوعية . والانشيد مهمة بصورة خاصة من وجهة النظر هذه لانها بدأت بهواجس محددة للهيمنة الشكلية ، لكن هذه اختبرت بصورة جدية بتعاقب الاحداث في حياة (پاوند) ، وهي جلية بصورة خاصة في (انشيد پيزان) Pisan Cantos ، حيث تمثل كارثة الحرب ، واعتقال پاوند ، وفقدانه لادوات عمله ، جميعها غزوة كبيرة للصدفة على القصيدة ، وهي تقضي الى انحرافات مهمة ، الا ان المقارنة الكونية للأنماط الشكلية القائمة في القصيدة مبكراً تستوعب العناصر الجيدة بصورة جيدة ، وتربط الكثير منها بأفكار مرحلة من صفحات سابقة . وهناك في (نشيد پيزان) بؤرة جديدة للإدراك «ركائب الانا» egg scriptor بيد ان الوعي الذاتي لپاوند مضمّن في الانماط قيد الإتقان بحيث تكتسب لغة مثل Tempus Tascendi Tempus Loguend و«الرجل الذي

غابت عنه الشمس . بعداً لم يكن له في السابق . الا اننا نلمس إقرار باوند الاول ، في
(نشيد بيزان) بأنه داخل مجرى التاريخ الذي باتت القصيدة تتفحصه وليس له
صلة بتأثير الحاضر المباشر مخترقاً الدوامه وكأنه مرئي خلال ثقوب في نسيج الذكرة
والذاكرة التي يتألف منها النص .

Berlin Dysentery Phosporus

La Vieille de Candide

Hullo Corporal Casey double X or burocracy ?

Canto 74 (P - 438)

وهذه تأثيرات جديدة ، ترتبط ارتباطاً ، مهما كان بعيداً بالبراعة الفنية للصدفة
واللقى *Objet Trouve* التي اخترعها الفنانون الدادايون قبل جيل من ذلك
التاريخ .

الفصل الخامس

التجريد في اللغة

يُعَدُّ التجريد للفنان الحديث من أكثر التأكيدات نظرياً لحقوق الشكل على المضمون
فأول وصف به (والاس ستيفنس) Wallace Stevens للرواية السامية (Supreme Fiction)
هو أنها يجب أن تكون تجريدية

يجب أن تكون مرئية أو غير مرئية
غير مرئية أو مرئية أو كليهما
شيء يرى أو لا يرى في العين
تجريدية دمها كدم الانسان الفكر

والمضمون حسب تشبيهه (ستيفنز) هو السائل المنشط في شرايين الشكل ، وهو
ضرورة طارئته . وكانت الحركة باتجاه التجريد في الفن محاولة للتخلص من هذه الحالة
الطارئة لأدراك المفزى الدائم . إن الادعاء القائل أن الفنون التمثيلية يمكن أن تحاكي
الرياضيات أو الموسيقى معبرة عن الأفكار مباشرة دون وساطة الصيغ المقتبسة من
الحياة ، إنما هو ادعاء قديم قدم ما قبل التاريخ ، قد وجده القرن العشرون إدعاءً
ثورياً ، والمدخل إليه في الرسم الحديث يعتبر عادة عمل (سيزان)
Gezanne وملاحظته أن جميع الأشياء يمكن تجزئتها إلى هينات تجريدية
كالخطوط ، والكرات الجغرافية ، والاسطوانات ، وتوضح لوحة «فتيات الفينوه»
Demoiselles d, Avignon (1907) ليكاسو حلول التجريد في الفن الحديث
وإظهاره بصورة مرئية حيث الاشكال التي إلى اليسار تعثيلية نوعاً ما اما تلك التي إلى

اليمين فلها اوجة تمثل اقنعة إفريقية منحنيه منحوتة من الخشب ، وأجسادُ تتألف من اشكال لا عضوية محددة بقليل من الخطوط الانسيابية ، وبحلول عام (١٩١٤) كانت نظريتان التجربة الادبية واعية تماماً بأهمية التجريد في الفنون المكتوبة ، متأمة في اهميتها للادب .

وليس التجريد مفهوماً محدداً جداً في حقل الفن وهو في صيغته الأكثر حداثة ينعد بعض الشيء عن النموذج حيث يختار ويصوغ أسلوبه بطرق لا تكاد تكون مختلفة من حيث المبدأ عن تقاليد الرسم الاعتيادي ، وتصنع جوانبه غير التصويرية أكثر وضوحاً حيث تؤكد الاشكال والانماط المصورة ذاتها ، ويطلب من الملاحظ صراحة ان يعتبر العمل تصميمياً وليس وصفاً لفكرة ما . وقد ينشأ التجريد من نوعين مذهبين من الحوافز . فقد يشعر الفنان بان الاستجابات الاولى لا يمكن إثارتها الا بالعناصر الاولى لفننه - الشكل ، الخط واللون ، وان العناصر التمثيلية في احسن الاحوال ، وسيلة لجذب المراقب للاتصال بها ، او على العكس من ذلك فقد يشعر الفنان بان الاستجابات لاهله لها بالتمثيل وان الاشكال التجريدية تعبر عن حقائق ثابتة وكونية لا علاقة لها بمشاعر المراقب او العالم الطبيعي وقد قال لـ (موندريان) (Piet Mondrian) «لقد استغرقت من الوقت طويلاً لاكتشف ان خصوصية الشكل واللون الطبيعي تثير حالات ذاتية للشعور تشوّه الحقيقة النقية . إن مظهر الاشكال الطبيعية يتغير الا أن الحقيقة تبقى ثابتة ، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكلياً ، لا بدّ من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة» للشكل واللون الطبيعي الى «اللون الاساس او الاولى» . وهاتان النظرتان لا تستثنى إحداهما الاخرى حتى على الصعيد النظري واثار المحاولات موضوعية لتسجيل الواقع الحقيقي يجب ان تكون الى حدّ ما من عمل عقل مسجّل . وقد اعتقد «باوند» مثلاً لاحظنا ان ما سماه «معادلات الادبية» نقشت ذاتها في المشاعر المتكررة التي اختبرها الجنس البشري .

ومثلاً اشار (وندهام لويس) فإن زمن ما قبل الحرب العالمية الاولى شهد حماساً هجائياً للشكل ، رافقته روح من النظام والصرامة التي ابطلت كلاً من الطبيعية التقليدية والميل نحو الفوضى الفنية التي قرنها (لويس) بـ (بيركسون) و «روح الزمن» . وقد شعر (لويس) نفسه بهذا الضيق ازاء المظاهر فحسب ؛ وبضرورة ادراك العناصر الجوهرية الثابتة التي من الممكن تجسيدها في صيغ تجريدية فقط . وقد

هاجم في عدد عام (١٩١٥) من مجلة «بلاست» «Blast» ، تكميين والمستقبلين لانهم يعتمدون اعتماداً كثيراً على النماذج واطلق على المحاكاة «بلاهة فكرية» ، لقد اقر انه لا يمكن تحنّب قدر معين من النزعة الى التمثيل ولكنه اعلن ان الاداء الدقيق لا يمكن ان يتوصل الى حقيقة الشيء ، ويقول «ان الطبيعية في ذاتها ليست ذات اهمية ، والاشكال القابلة للادراك يجب ان تمنع بقانون يصدره البرلمان» .

وقد فضل (هولم) التجريد في الفن بسبب ما اعتبره المضامين الدينية لهذا الفن . وفي محاضرة القيت في عام ١٩١٤ ميّز بين «الحيوي» Vital ، والهندسي «geometvi-ca» واجداً في الاخير اهتماماً موضوعياً بالمشاعر نحو المطلق الذي يسمو على المذهب الانساني الذاتي والضعيف للاول . وقد ميّز بين الانواع المتعددة للتجريد مستكراً الرقع اللونية لـ (كاندينسكي) Kandinsky التي بدت انها تجذب المراقب فقط من اجل اعجاب سطحي بالشكل . وقد انكر (هولم) على خلاف (كانت) Kant ان هناك مقدرة جمالية يمكن للشكل المحض ان يهدف اليها واحتج بأن المشاعر التي استغلها الشكل انما هي المشاعر الاعتيادية للانسان ، وميزة الاشكال الهندسية انها جردت الفنان من محاكاة الاشياء الحية غير المستقرة ومكنته من اشباع الحاجة الى الاستقرار ، والنظام والثبات . وله أن يستخدم الطبيعة مثلاً ولكن من اجل ترجمة معطياتها المحددة العضوية الى صيغ كونية وضرورية فقط .

وقد اتفق الكثيرون على ان صيغاً من هذا النوع من الممكن ايجادها في الآلات التي كانت اشكالها تكيف لتأوي وتثبت قوى فيزيائية . ان امكانية تجريد الشكل الحيوي ، كما يعثر عليه في تحت (جين أرب) Jean Arp . يبدو انه قد اقلت من (هولم) وجماعته ، فقد كان التجريد بالنسبة اليهم ما هو جامد لاعضوي .

وقد وجد (هولم) ان هذا الاتجاه نحو الشكل الهندسي يبرز كقوة طاغية في الفن . حلال عمل اشخاص كالتكميين (جاكوب اهشتاين) و (وندهام لويس) ومقالته اعادة تأكيد لافكار (ولهلم ورنجر) Wilhelm Warringer الذي كان قد لقبه في برلين في شتاء عام (١٩١١ - ١٩١٢) ويعد بحثه «التجريد والتقمص الوجداني» المفتاح لفهم التجريد والفن الحديث عامة ، وكانت وجهة نظر (ورنجر) التي تقول أن الفن الطبيعي يزدهر في ازمان يشعر فيها الناس انهم منسجمون مع محيطهم يلتمسون الرضا بالتقمص الوجداني وفي النشاط المسهج ، لتشخيص مشاعرهم

بالصيغ الحيوية التي تبدو انها تعكسها . لكن هذا لا يفسر التجريد والاختصاص
للاسلوب الذي تتميز به الكثير من الفترات الفنية التي غالباً ما كانت تعتبر خطأ من
قبل المؤرخين محاولات غير بارعة في المحاكاة . ووجد (ورنجر) هذا الضرب من الفن
ينبتق أحياناً عندما يكون هناك اضطراب عام ضد الطبيعة ، حيث ينظر الناس الى ما
وراءها لا بجاذب منافع للاستقرار والايامن . فتحريرية الفن البدائي تنبتق من حقيقة
أن الطبيعة تبدو عنصراً مهدداً وفوضوياً ويشعر الفنان بحاجة الى اقضاء سمات
الزوال والتناقص من الكائنات الحية .

وحسب رأي (ورنجر) فان لتمثيل الاشياء الطبيعية الخاضعة للاسلوب هدفين .
فهي طريقة لاستعادة شيء نفيس من فوضى الطبيعة وحفظه بضمن سقف قوانين
الفن . لكن الفنان بين كذلك صلتها بالامور المطلقة بفرض اشكال هندسية ثابتة
عليها . ويمكن ملاحظة هذا الدافع حتى في الاعمال التجريبية المعقدة ، حيث تتطلب
مفاهيم الشكل والتماثل ان تكون الشخص في لوحة ما او اعضاء جسم منحوت ،
مرتبة حسب نموذج هندسي اساسي .

ومن اهم معيزات الاسلوبية البدائية حذف الفضاء (المكان) . ولما كان المكان
العنصر الذي يربط الاشياء ببعضها ويجعل الشيء العزيز فريسة لاستمرارية غير
محدودة ومجهولة ، فذلك مدعاة للآلم يسعى الفنان البدائي الى ازالته ومع ذلك فانه لا
يقوم ببساطة بأخذ مقطع عرضي لموضوعه ، بل يسعى الى حفظ تفاصيله بادخالها
بضمن بعددين يمكن التحكم بهما نسبياً لسطح منبسط . ويشير (ورنجر) في صيغة
اساسية مع اشارة واضحة الى التكميلية ، الى ان مشكلة الفنان البدائي كانت وجوب
تحول علاقات العمق على قدر المستطاع الى علاقات منبسطة .

والنظير اللغوي لعمق (ورنجر) هو «الاشارة» . Reference فالتمثيل اللغوي
ينظم الزمن بالطريقة التي تنظم بها لوحة الزيتية المكان وان «اللفظ» بتعبير (فوكو)
تعطى التمزيق الابدائي للزمن الاستمرارية المكانية وعلى قدرتها في التحليل والنطق
والتمتط بحيث تعتمد قدرتها على ربط معرفتنا بالاشياء سوية عبر بعد الزمن . وهذه
القوة في اللغة التقليدية ، متضمنة في عمق المعاني المرجعية المهددة وغير القابلة على
السيطرة عليها ، والكتاب التجريبيون الذين عاشوا في فترة الحرب العالمية الاولى كان
لديهم من الاسباب ما يدعوهم الى نبذها من الوعي والى استخدام الكلمات لخلق عالم

مستقل من القيم الموثوق بها . وقد مثلوا عن طريق الحدس سيناريو (ورنجر) سامعين الى «تجريد الصفة الانسانية» Jehumanization من الشكلية والاستقلال الذاتي التي وجد (اورتيكا كاست) Ortega y Gasset انها سمة للفن الحديث في حين استفادوا فائدة جمة من طبيعة التقليد والتاريخ وادب الماضي ، فانهم استخدموا هذه بطرق تنسجم مع اختيار الفنان البدائي واخضاع الصيغ الطبيعية للأسلوب ، منقذين اجزاءها الثمينة عن طريق فصلها من كابوس التاريخ او فوضى الحاضر مسببين عليها معاني جديدة بضمن نظم شكلية جديدة ، ان لحظات واماكن «الرباعيات الاربعة» واسطورة (ترستان) في (مينجانزويك) وقصة (كونغوشويس) في «الاناشيد» Cantos واللقطات الوصفية لقصائد (وليمز) والاقتراسات المبعثرة المتعددة والاياءات في الاعمال التجريبية جميعها تظهر الالامح الذي حدده (ورنجر) من اجل تخليص اشياء معينة ثمينة من الارضية الفوضوية للواقعية .

علاوة على ذلك فإن الطريق التي تعطي بها هذه الاشياء ثباتاً وديمومة بضمن تصميم العمل الادبي قابلة للمقارنة مع ابراز واقع ذي ابعاد متعددة على سطح مستو ، وهي لا تجرد من مآنها الاصلية لكنها تندمج في علاقات تحددها قيمات العمل وبنيتها، وهكذا فانها تصاغ شيئاً جديداً . ان توجهات (سكمندي مالاتيسنا) Sigimund di Malatesta اصبحت جزءاً من نمط قيمة الصدق والكذب التي تتصفح «الاناشيد» Cantos واسطورة الملك «مارك» المسهبة الواسعة الانتشار ، والمحب المنافسة ، تطوي الى شكل موقف عائلة (ايروكر) في (فينجانزويك) . إن علاقات العمق مثلما يعبر عنها (ورنجر) تحول الى علاقات سطحية مثلما تتحول الاشارة اللفظية الى تصحيح ادبي . ويمكننا (ورنجر) من رؤية ان تسوية الزمن والفضاء واقضاء تلك القيم التي التقطها المنظور في الفنون التصويرية وبواسطة السرد المتعاقب في الادب لهو واحد من اكثر الصوافز العامة في الفن التجريبي والكتابة .

وما القول الماثورل (هاوند) «انطلق وانت خائف من التجريد» . الا تحذير ضد الاداء الضعيف . ولا علاقة له البتة بالعملية الفنية في نقل الطبيعة الى اشكال ثابتة تحمل مع الاسف نفس الاسم . لقد كان (هاوند) متعاطفاً بصورة كلية مع الفنان الشكلي والنزعات الشكلية والتجريدية للفترة ١٩١٢ - ١٩١٥ ، وتزامن مع نفر من

اكثر دعائها نفوذاً ، مثل (هولم) (لويس) و (جاكوب) (ابهشتاين) وادخل مبادئ الفن التجريدي في فنه الشعري ، وكان متجاوياً بصورة خاصة لنحت (هنري كودير برزيسكا) Henri Gaudier Brzeska الذي قتل في الحرب عام (١٩١٥) ، لكنه ترك خلفه تعبيراً مفعماً بالحيوية عن تعلقه بفكرة التجريد في رسائله وكتابات اخرى .

وقد نبذ (كودير) استحقاقات الموضوع لصالح قدرة الاشكال والعلاقات على فهم وايراز المفاهيم، وأعجب (هاوند) باعماله التي انشأت المسطحات المستوية الجازمة والاشكال المثقبة والدائرية المعمولة باليد بصورة بارعة او التي حملت شهادة عن العلاقات بين اشكال الواقع المستهدفة ونظائرها الهندسية الثابتة ، ويشهد عمل (كودير) على التعبيرية الفطرية ذات السمات الاولى ، وقد كتب عندما كان في الجبهة انه سرق بندقية للعدو اعجبه شكلها الوحشي . فنزع منها الاخمص الخشبي ونحته لكن الجدير بالذكر ان الشكل الذي اعطاه له كان بسيطاً منسجماً مع شكلها الاولي ، ولم يكن التجريد عند (كودير) اشارة الى الثبات بل الى التعبير المركز للفرجة وتجريد .. الشعور الجياش / مشابه لاحاسيس الرجال البدائين . وقد نقل هذا الشعور من خلال «مستويات وعلاقات» او «ترتيب للمسطحات» وهي عبارات تتكرر في بيانات ورسائل (كودير) وفي كتابات (هاوند) عنه .

وقد صرح (كودير) بعد ان امضى في الجبهة شهرين ، وشاهد جانباً من رعبها ان مشاعره عن التجريد في النحت لم تتبدل . فلم توح الحرب بالشفقة ، بل بالعزم على وضع ثقته في مكان اخر غير النشاط البشري ، وكتب في رسالة موجهة الى مجلة ، (بلاست) يقول . «سوف استمد مشاعري من منهل ترتيب المسطحات لا غير . وسوف اعرض احاسيس بترتيب مسطحاتي ، المستويات والخطوط التي تحدد بواسطتها . لقد كان (كودير) قد ارتد من محيط مهدد الى التجريد باعثاً الحياة في النمط الذي وصفه (ورنجر) .

وبتأثير (يندهام لويس) اوغلت (بلاست) باتجاه تشخيص الحركة الدوامية والحرية الفنية التي سعت اليها بالتجريد الذي اوحث به روح العصر الصناعي . وقد شعر (لويس) بان الفن الحديث يجب ان يعبر عن العواطف البدائية من خلال اشكال ولدتها الحضارة الصناعية . ودعا الى القضاء على الصيغ الانسانية والطبيعية القديمة ، والى اقامة اشجار من الفولاذ ، لنحل محل الاشجار الخضراء التي كانت قد

ضاعت امام فن قاس ذكي بارع علمياً ، من النوع الذي يمكن للمرء ان يتصور انه يعمل بواسطة المخرطة ، وبعد ان اعاد النظر في «الحركة الدوامية» في السنوات التالية قال «كان هدي النهائي ابعاد الواقع اليومي التصويري جملة وتفصيلاً عن الرسم ، وكانت الفكرة بناء لغة تصويرية تجريدية كالموسيقى ، فلن يكون اللون الاخضر مقتصرأً أو ذا صلة بما كان اخضر في الطبيعة .. الهيئة التي تمثل سمكة تبقى صيغة مستقلة عن الحيوان ، ويمكن الاستفادة منها في كون لاسمك فيه ... لقد اعتبرتُ عالم الالة حقيقياً بالنسبة لنا كحقيقة اشكال الطبيعة بل اكثر منها ويان الاشكال الآلية لها حق مساو لان توجد في لوحاتنا .. حتى ان الدات ستختفي ممتزجة مع البيئة الصناعية المتجانسه القابلة للسيطرة عليها . وقال (لويس) مستبقاً كلاً من رسالة ومفردات (اورتيكاي كاست) ان التجريد من الصفة البشرية هو الداء الرئيسي للعالم الحديث .

إن جزءاً لا بأس به من عرض (باوند) عام ١٩١٤ عن الحركة الدوامية عبارة عن دفاع عن قيم التجريد . فقد قال إن «الكتل المتناسقة» في لوحات (وندهام لويس) وقطع النحت ب (كودبير) (برزستا) منحته يقيناً لحاجة باطنية ، وشعر أن الشكل المطلق يمكن أن يكون مثيراً ، وندب حقيقة ان اغلب الناس لا يستطيعون أن يستجيبوا بـ «ترتيب من المسطحات» وقال مثمناً جهد الرسامين في اكتشافهم للميزات التي يمتلكها الشكل واللون ، ببداية تأثيرهما ، على الرموز التي يعتمد عليها الكتاب بأن المشاعر مرتبطة ، من الناحية المثالية ، بالتجربة التي تصورها تصيدته (محطة المفرو) . كان خليقاً بها أن تجسّد في ترتيب غير تمثيلي للالوان بدلاً من الكلمات . ومثلما لاحظنا ، فإن (باوند) شعربان كل حادثة فكرية ، ترتقي الى الوعي «بصيغة مابدائية» ، وبأن هذه الصيغة تكرر الوسط المناسب للتعبير عنها . وفي الوقت الذي قد يدوفيه هذا الاهتمام بالتجريد غير متناسب مع تأكيد العرضي ، فإنه يشكل جزءاً حيوياً منه ، فالفن الذي يرمي الى الامور الكونية من خلال التفاصيل حسب ملاحظة (باوند) يخترق التجربة الحسية من اجل فهم العلاقات الضرورية غير المتباينة الموجودة بصورة مستقلة في الاشياء او الاحداث . فاذا ما كان على الشاعر أن يحس بالمشاعر الكوبية المتكررة للانسان كتجارب اولية ، فعليه ايضاً أن يعيها تصويرياً كصيف اقصى عن احتمالات الواقع ممكنة التجسيد في «ضرب من الاستعارة الثابتة» .

الصورة التي تعطي على حد تعبير هاوند احساساً بالتححرر من القيود التي يفرضها الزمان والمكان .

وفي نظير التشبيه الذي اخذه (هاوند) من الهندسة التحليلية لتوضيح ما قصده بالشدّة في الشعر ، هناك المشاعر التي يولدها الشعروالتي هي المنحنى التجريدي غير المجسد الذي تولده المعادلة .

وما تزال الموازنة حاضرة في دراسته لاحد: عروض (برانكوسي) Brancusi للنحت الذي نشر في Little Review عام ١٩٢١ ، حيث يقتبس (هاوند) من دستور الحركة الدرامية «أن جمال الشكل من الحجر الساكن لايمكن أن يكون بجمال الشكل في الحيوان الحي» ، ويقول عن أحد اشكال (برانكوسي) البيضوية المصقولة بشكل مميز إنه شكل متحرر من الجاذبية الارضية ، شكل متحرر من ذات حياته كالشكل الهندسي التحليلي .

ويوظف (هاوند) هذا الضرب من الحرية في قصائد تصويرية مثل «عودة» و«مجيء الحرب» و«اكتييون» ، التي تبدأ ، لكونها اسطورية او شبه اسطورية بنبذ الاعراض التجريدية بصورة تامة ، لكن ما هو اكثر اهمية هو وسائلها في استخدام عدد قليل من التفاصيل الجوهرية المحددة التي تعمل مثل النقاط في حقل هندسي عند رسم منحنى ، لخلق حدس ندرك انه قادر على البقاء بصرف النظر عن التفاصيل . وهي لا تصف ، مثلما تفعل «صورة امرأة» على سبيل المثال ، خلال اكتمال التفاصيل والاستجابة العاطفية ، بل تعالج بدلاً من ذلك ، السكون الثابت ، المتبع للشكل ، الذي هو واحد من قيم التجريد من خلال التفاصيل ، ممكنة الادراك بالتجربة العامة .

ومن الناحية المثالية فان الادب التجريدي يحرر ذاته من كل الاتجاهات المرجعية . وكان هذا مشروعاً مناسباً للدادائيين الذين جربوا عدداً من التجارب الابداعية المصممة لتجريد اللغة من المعنى العملي جميعاً ، وقد كتب (هوكوبول) Hugo Ball عام ١٩١٧ قصيدة صوت «Sound -Poem» وهي تتألف من مقاطع لا معنى لها بدأت هكذا .

ga dji beri bimba

كا دجي بيري بمبا

glan dridri aluli tonni cadari

كلا قدر ديري الولي لوني كادوري

gadJama bim beri glassala

كادجاما بم بري كلا سالا

glandiridi blassala tuffim zimbrabrim

كلاند رديري بلاسالا تغم زمبرابريم

واراد بهذه الوسيلة اطلاق طاقات كانت مكبوتة بسبب قواعد لغوية مقبولة وابتدع (كورت شوتز) Kurt Shwitters في فترة متأخرة من الداداوية الشكل الذي سماه (اورسونيت) Ursonate ، وهي لفظة تتألف من مقاطع لا معنى لها مرتبة على وفق انماط معقدة يستطيع القاعها فيثير مشاعر لا بأس بها ، ولعلها اقل تطرفاً من هذه ، ولكنها تجريدية بصورة كافية لانها تقريباً خالية المحتوى ، انها التجارب الداداوية ذات الانشاء العرضي واصداء الصياغات المضاعفة الموجودة في (ابوروا) Ubu Roi التي قلدها الداداويون ونصّ (المغامرة الاولى) للسيد (انتيفيرين) الذي يستخدم الكلمات بصورة غالبية ، لكنه يرتبها بطرق تجعل من المستحيل اعتبارها مرجعياً .

ولم ينشغل الكتاب الانكليزي والامريكيون في حملات عدائية لاقضاء المعنى من اللغة كما فعل الداداويون ، الا انهم قاموا بتحريات بين حين واخر في امكانات التجريد اللغوي ، وكانت (كيرتروود شتاين) اكثر التجريبيين عناداً في هذا المنحى . وثمة نفور واضح في الكثير من اعمالها ، من الاسماء ، حيث تستبدلها بقدر الامكان ، باسم الفاعل الذي يعبر عن المضارع المستمر ، وتعمل في مفرداتها الى الكلمات المألوفة غير المنفقة . وتعامل الكلمات مثل «كينونة» being او وجود existing و «الاعادة» repeating و «العيش» Living ككلمات مفتاح في مستهل (نشأة الامريكيين) وتكرر باستمرار ، وتأثير هذ من اجل اقامة ايقاعات في انسياب النثر ، وفي نفس الوقت لتفريغها من المعنى باستمرار . وليس للنحو syntax الا القليل من التوابع subordinabion بل يستمر باضافة كلمات على نفس المستوى النحوي وهذا تأثير شبيه بالاتجاه بين الرسامين الى تحريك كل شيء الى مسطح منظور واحد

وتشير (نشأة الامريكيين) الى شخوص يمكن تمييزها ، لكن الاسلوب في «الازرار الناعمة» يكاد يصبح منفصلاً كلياً عن الموضوع .

لكن الكلمة ذاتها لا يصيبها الهدم كما هو الحال في (فينجانترويك) . وتقول (كورترو شتاين) في تحفظ مدعش ، انه من المستحيل اختراع كلمات جديدة لان اللغة حقيقة تنتشق من التجربة التاريخية «اعادة خلق فكري» . «وان على كل شيء واحد ان يبقى مع

اللغة ، لغته .. إضافة الى هذا فان الاحتفاظ بكيان الكلمات الفردية كان أمراً ضرورياً لهدفها في خلق نصوص من شأنها ان تعكس بهجة طفولتها في رسم الجمل بإنشاء علاقات مائة بين الكلمات . وكانت فكرتها أنَّ الكلمات ينبغي ان توضع في مجاميع من شأنها ان تولد «هوية» . وواضح ان هذا يمكن ان يتأتى من العلاقات النحوية او الصوتية التي يمكن ان تولد انماطاً دقيقة وأصيلة لا تخلو من معنى تماماً . وقد اصبح الكثير من هذه الفقرات مشهوراً تشخص بأسلوب (كيرت رود شتاين) المميز . وهي غالباً ما تنجح في تقديم قدرة غير منظورة للكلماتها وعباراتها بروح فن الانعكاس الذاتي تماماً ، ففي الجملة التالية يؤدي التلاعب بنفس الحفنة من الكلمات الى سياقات مختلفة تنشيء علاقات تركيبية غير متوقعة ، وانفصالات دون ان يكون لها اي معنى اساسي ابداً :

“And after that what changes what changes after that after that what changes and what changes after that and after that what changes and after that and what changes after that: 12

«وبعد ذلك ما يتبدل يبذل الذي يتبدل بعد ذلك ، والذي يتبدل بعد ذلك يتبدل وما يتبدل يتبدل بعد ذلك ، وبعد ذلك ويتبدل ما يتبدل بعد ذلك وذاك وبعد ذلك يتبدل ما يتبدل بعد ذلك»

وقد شارك (وليم كارولوس وليمز) ربما بصورة غير متوقعة نوعاً ما ، على ضوء تعلقه بالتجربة الحقيقية ، اعتقاد هاوند بأن نجاح قصيدة ما يعتمد على «الهندسة» وعلى قدرتها على تجسيد العلاقات المجردة . ولو اعدنا الى ادهاننا ان ولعه بالظواهر الخارجية جاء من الحافز لتعيين خاصية الوجود ذاته المقاومة الثابتة . فليس من المدهش ان يشعر «أن الصيغ / صيغ المشاعر بلورية / هندسية الواجهة» (ص ٦٤) ولعل ولع (وليمز) بالمفاهيم الشكلية للبحث للشعر لم يعرض بهذه الجدة في مكان اخر كما في مقاله في (مريان مور) . وقال مشيراً الى ان التشتت والارتباك الظاهرين للشعر الحديث ما هي الا ابرز جوانبه المنظورة «إن دروس الرياضيات لا تغلو من الفائدة للشاعر اولا قارئ الشعر حتى وان لم يتذكر منها اكثر من المبدأ الهندسي لتقاطع النقاط الهندسية «حيث تتلاقى وتتقاطع الخطوط من كل الجوانب لتكوين النقاط» ، وتكمن

متعة الشعر في تتبع هذه الهندسة ، بحركة على جسم القصيدة المشابهة لحركة العين على سطح اللوحة . وتتفوق قصائد (ميريان مور) لافكرتها ارضمونها بل لطرانقها في ادارة هذه التقاريات مع الصقل الفني ، من اجل الانشاء الجمالي المتولد ، حيث تولد الحرفة البعثة الاسطح الخشبية بمهارة ، وهذا مستوى من الحكم الذي يذكّر بقرار (كوديير برزسكا) في وضع ثقته في التجريد فقط .

الا ان هذا القرار بالنسبة الى (وليمز) كان لا يخلو من صعوبة ، كان بإمكانه الثناء على (كيتروودشتاين) لانها حررت الكلمات من المضمون واظهرت ان للحركة والتصميم قيماً مستقلة عن أي إحساس معين قد يمكن اناطته بها ، حتى صار بإمكانه القول: «ذلك هو جوهر جميع المعرفة» . لكنه ادرك انه بينما كانت (كيتروودشتاين) قد اجبرت على انشاء صلات مع الواقع من حيث تعلق الامر بالارتقاء الى سطح يكاد يكون ذا تصميم تجريدي فقد اصطدمت حرية الحركة هذه بالحاجة الى تمثيل الواقع وترجمته التي تصادفها الحواس . ويذهب (وليمز) الى أنه يمكن اخذ الاشياء بضمن نطاق المشاعر واستيعابها في تصاميم القصيدة فقط اذا مرت بالعملية الاسلوبية ، ويقول في «الوردة» The Rose ان التعامل مع الورد يفدو هندسة : وتستطرد القصيدة قائلة «ان المشكلة هي ان كل تويجة زهرة تنتهي بعافة» ، وعند تلك العافة ينتهي الحب الذي تحمله كذلك . الا انه يمكن تكرار الازهار في المواد الصلبة مثل المعدن والخزف وعندما يتحقق هذا التغيير ،

من حافة التويج يبدأ خط

واذ هو من الحديد

رفيع جداً

صلب بلا حدود

يخترق درب اللبنة

دون تماس ترتقي موهتها

لا هو معلق ولا دافع

فضاضة الوردة

تخترق الفضاء

غير مرضوضة

بحيث يستطيع رمز الحب أن يطغى ويدوم عندما يغير طبيعته العضوية ويصب في صيغة دائمة . والصورة التي يستخدمها (وليمز) لشعر (ماريان مور) هي حديقة الخزف وهي لا تعكس الطبيعة الآبصورة مصطنعة مزجتها الحقيقية مختلفة ، صلبة دقيقة ، مكثفة تماماً : «أنها صفاء ابيض يفوق الحقائق» .

وقد اعجب بجهود (كيرتود شتاين) في تحرير اللغة من عوائق المضمون لأن شعره بالذات يتولى حملة مشابهة . ان كلمات قصائده ، كونها مرجعية ، تبتعد عن وظيفتها المرجعية لوما أن تكون قد انتفعت منها حتى تتحدث مباشرة مع الشاعر ، وتقيم صلات مع اجزاء اخرى من القصيدة ، مكتسبة بذلك الخاصية المستعصية المبهمة التي كان يشتمها (وليمز) وهذا التأثير مرتبط بالطريقة التي يضيف بها صفة ذاتية على الفضاء ، جاعلاً اياه نظيراً للوجود الجسدي ، وقد اظهر (جي . ملس ملر) J. Miller أن (وليمز) يفكر في الفضاء وهو يخترق بالحواس ، بحيث تقرب الأشياء ، محاطة بقبضة البصر ، اللمس ، السمع ، لتصبح معروفة نسبياً ، كأنها عمليات بدنية . وبضمن هذه السلسلة المتصلة يصبح كل ما هو يدرك مظهراً للتجربة الفردية للوجود ، والوجود متماثل مع مجموع الأشياء المدركة . المسافة بين العين والشيء تختفي بحيث يتحول الحس إلى ضرب من اللمس ، يحس بالشيء ويشارك ودود الفعل ، توترات وحركات الجسم ، فيضعف الوعي وهو في هذا الميدان ذاته ، ليصبح بارزاً ومتموعاً إذ يُنطق به خلال الظواهر بعيد ان الأشياء متلاقية كذلك وتمتزج منشأة علاقات غير منظورة مع بعضها تماماً مثلما تلتقي الحبرات المادية في الوعي

ويمكننا (ملر) من معرفة سرّ توافق معالجة (وليمز) للأشياء مع تحليل (ورنجر) للتجريد . إن فضاء قصائده ، حيث يكون كل شيء مجاوراً لكل شيء آخر ، ومتهيئاً في نفس الوقت للادراك ، لا صلة له بانطباعاتنا الاعتيادية في الفضاء . وهو يشبه عقل اللوحات التكعيبية التي وجدها (وليمز) غنية بالمعنى في مستهل مسيرته . وكانت النماذج التكعيبية ، نموذجياً ، أشياء هي في متناول اليد مثل محنويات الطاولة أو أثاث وأدوات غرفة الفنان ، وهذه الأشياء كالقنبارة (الكيتار) ورقة الشطرنج أو قنينة النبيذ اشتركت في الحياة اليومية بإحجام حضورها الهندس القوي فيها . وتوسع الطرائق الفنية للتكعيبية هذه الالة وذلك بإقصائها للعمق . فبينما يقوم التكعيبون بحني وليّ الفضاء امام العين وليّ ومحوه . مازجين النموذج بالجدار خلفه ، فانهم

يدعون انه حزن من واقع قماشة اللوحة ذات البعدين . وتزال مظاهر الاشياء التي لا
علامه لها بوجودهم في هذه (الارض المنبسطة) ، الديناميكية وتبسط وتجعل جوهرية
ولعلها تكون صعوبة الادراك .

وتخضع الاشياء في قصائد (وليمز) لتحولات مشابهة فهي لا توصف ، بل تفصل
عن ارضيتها الاعتيادية وتوضع في دائرة وعي الشاعر المشعة ، وتغمر في امكاناته
التصويرية الحساسة . وما إن تكون هناك . حتى تستخدم اقتصادياً كفتايل
انفصال الكلمات التي تشكل صياغة القصيدة ، حتى إن القصيدة السردية التمثيلية
لـ (وليمز) يمكن أن تستخدم لظهور هذا التأثير التجريدي غير المرجعي
طبعت مساءً

في ضوء الغاز الوقاح

أدير سدادة المطبخ

وأراقب سقوط الماء

في الحوض الأبيض النظيف

فوق الخشب اليابس

الى جهة

قدح مملوء بالبقدونس

اخضر يابس

ينتظر

الماء كي يصبح طرياً

أنظر الى الارضية النظيفة - :

زوج من الصندل المطاطي

موضوع جنباً الى جنب

تحت منضدة الجدار

كل شيء مرتب لمقدم الليل

منتظراً قدح في يدي

ثلاث فتيات في الاطلال القرمزي

يعرّين قريباً أمامي
 على هممة
 أرضية الأوبرا المزدحمة
 إنها
 الذكرى تلعب دور المهرج -
 ثلاث فتيات غامضات لا معنى لهن
 مليئات بالروائح
 وحفيف أصوات
 الثوب يحثك بالثوب
 وزوج خُف صغير على المسجادة -
 وفرنسية المدرسة الثانوية تسمع بصوت عال
 بقدونيس في القدم
 هاديء يبرق
 يعيدي أتناول شراباً
 واتقارب بتلذذ
 أنا جاهز للنوم

ص ١٤٥ - ص ١٤٦

وليست القصيدة عن زيارة للمطبخ ، وإنما عن مسرحية من المشاعر ، تفاعل بين
 حاسة النظام والألمن المنبثق من الأشياء في متناول اليد ، والوجود القريب العقيم
 الموحى به من ذكرى عابرة . والسمات المرجعية لكلمات مهمة لا سيما كدعم لضمائمها
 والأشياء داخل المطبخ ساكنة ، منتظمة ، مألوفة بينما تحمل ذكرى «الاطلس
 القرمري» وزوج الخف الصغير» في «فرنسية المدرسة الثانوية» من الناحية الأخرى
 الزيف والذريعة وثمة عناصر تهديدية لما هو غير مضطرب وغير قابل للتعليل في المشهد
 الشهير : روائح غامضة ، والمظهر القذر للمسجادة مناقض لتفاصيل المطبخ الصلبة ،
 المصقولة ، الدقيقة «ضجيج الأصوات» المبهمة المناقض «الرشاش» الماء المحدد
 المباشر . وما إن يقع شطراً لحظة الانتظار في هذا التصميم التناقضي ، تستأذن

الكلمات من مراجعتها ، وتوجد ذواتها بضمن هذا التوازن ، وإن المرء يكاد يراها وهي تقشّر من سطح الأشياء التي ترتبط بها طبيعياً ، وتُركب في أماكنها في القصيدة وهي تستخدم لا لتعني بالدرجة الأولى أي شيء في الطبيعة بل لتولد مشاعر تجريدية غير ملموسة لا يمكن أقلمتها في أي مكان إلا بضمن الذات ، وقد عسر (وليمز) بنفسه هذا الاستخدام للكلمات بوضوح .

عندما يصنع امرؤ قصيدة يصنعها أجل ، يصنعها - ولتعلم - أنه يأخذ الكلمات كما يجدها متداخلة حوله ثم ينشؤها - دونما تحوير قد يفسد معانيها الدقيقة - في تعبير مثير لمذاكره وحماسه بحيث تتشكل الهاماً في الكلام الذي يستخدمه ، والعمل الغني ليس ما نقوله بل ما نفعله ...

ووجد أن (جويس) استخدم كلمات بهذه الطريقة .
أنه يرغبني قبل أن استطيع اتباعه لفصل الكلمات من الصفحة المطبوعة ، ليأخذ بها إلى عالم حيث يعمل الخيال وحيث لم تعد الكلمات إلا عناوين تحت الصور التوضيحية . أنه تأكيد ثابت لحرية الحقيقية من الاستخدام الذي يسعى إليه سعياً ابدياً ، إنه العالم الحديث ينشأ اتصاله الذاتي ، أنها طريقة كلاسيكية .

يعتبر شعر (أي . أي كمنكز) عادةً نصوئرياً بصورة مفعمة بالحياة إلا أن هذا الجانب من أعماله مبالغ فيه بسهولة ، فاداعاته اللغوية تهمل في الحقيقة مسألة المحاكاة جميعاً ، تفصل الكلمات عن معانيها المألوفة ، وتحررها لتعبر عن حدسات خاصة ، أو لتشتبك في تصميم القصيدة . صحيح أن الكثير من وسائله المطبعية تعبيرية وحتى تصويرية : لكنها مستخدمة بضمن إطار الاعراف الأسلوبية الحديثة التي يشترك فيها مع (وليم كارلوسن ويلمز) و (ماريان مور) وشعراء آخرين من ذلك الزمن . المفارقة التي تنطوي عليها الاعراف الطباعية الجديدة واضحة جداً في حالة (كمنكز) .. فقد قال أنه كان يعتبر الممارسات المألوفة تكلفاً ، واعتاد على استخدام الحروف الكبيرة فقط للتأكيد وكتابة ضمير الشخص الأول (المتكلم المفرد) (أ) بصيغة حرف صغير (i) من الحروف المرسلة إليه من قبل (سام ورد) Sam word ، متعهد ديوانه «حقن نيو انكلاند» New England Farm الذي يثني عليه في القصيدة ٢٨ من «مطر أوبرد» . وقد برر كتابة ضمير المتكلم بالشكل الصغير (i) على أساس التناسق

مشيراً إلى أنه لا توجد لغة أخرى تعبرُ اهتماماً خاصاً لضمير المتكلم . لكنه ،
معلماً وضح غالباً ، فإن هذه الانحرافات الجريئة لا تكاد تكون طبيعية تساهم في طمس
الذات لأنها تنبذ العادات التقليدية الناقصة المستساغة لصالح العرض الاتهامي
للمبدأ .

ومع أن أسلوب (كمنكز) يمتاز بكونه ملموساً بشكل ملحوظ فمن الغريب أن لغته
تجنح نحو الإدراك التجريدي . وقد أشار (ر . ب . بلاكمر) في تحليل منهم لشعر
(كمنكز) إلى أن بعض الكلمات المفضلة في مفرداته مثل (flower) ، «الورد» تميل إلى أن
تصبح مجرد إشارات لمشاعر خاصة ، ولأن تفقد قيمتها المرجعية والاجتماعية
واعتراض (بلاكمر) الخاص هو أن الأفكار التي يفترض فيها أن تعبرَ عنها تبقى
صعبة المنال ، ويصبح القارئ متفرجاً يلاحظ القصيدة كحالة لانفعال الشاعر لكنه
لا يستطيع الاشتراك فيها . إلا أن واحداً من أكثر ابداعات (كمنكز) اللغوية الجليلة
التي تستثمر التجريد الذي نبذه (بلاكمر) بنتائج مفهومة تماماً هو انتقال الكلمات من
وظيفة نحوية إلى أخرى (يجعل منها أسماء بصورة عامة) . وفي الرقم (٥٠) من
« سوناتات - حقائق » Sonnets-Realities من ديوان «تيولب ومداخن» Tulips
and chimney يصف كمنكز فتاة «تتعاشى دائماً لمس يجب (mast) وسوف (shall)
وتستخدم نفس الكلمات بمدلولات مختلفة بعض الشيء في السطر الأول من الصفحة
(١٨) من (قصائد جديدة) New poems «يجب وجود سوف» must being shall
وقد وجد (كمنكز) ، باستخدام الأفعال المساعدة «البيسيطة والمألوفة» كأسماء بصورة
لطيفة ، طريقة مباشرة للتعبير عن المفاهيم الثقيلة . وليس من قبيل التحسين القول أن
الفتاة في السوناتا (٥) «تتعاشى العواقب الضرورية والمستقبلية» ، أو لصياغة السطر رقم
(١٨) صياغة جديدة ليقرا «إنَّ الضروري هو ما لا بدَّ منه كذلك» ولم يغير (كمنكز) معاني
الكلمات ، بل منحها زخماً غير اعتيادي وجعل معانيها أكثر وضوحاً . ولا غرو أن نجاح
هذه المناورة يعود جزئياً إلى حقيقة أنها ليست مبتكرة جداً ، بل تتبع نمطاً و ذ في
الكلام المألوف «أنه لا بدَّ منه» Its amust و «أنه ، قد بان» has . has been
ويبدو أن ما فعله (كمنكز) هنا للوهلة الأولى هو لتحسين السمة الملموسة
Concreteness لأنَّ الكلمات قد رُقِّيت من كونها مجرد وسائل نحوية مساعدة إلى
أسماء لها معان محددة . لكنها عندما تقارن بالأسماء التي حُلَّت محلها من الناحية
النظرية مثل «تتعاشى دائماً والديها والشرطة» يصبح من الواضح أنها تجريد حقاً ؛

مساوية تقريباً للكلمات مثل «الاجبار» Compulsion و«اللزوم» Obligation وتخبر القصيدة ٧ × من (١ × ١) سكان عالم متحارب لأن يصرخوا

--- حتى تستيقظ (لواتكم) till your if is up ---

وتختفي تحت اعاجيب غير and vanishes under prodigier of un

بحيث تشغل طو «if» محل اسم يعني شيئاً شبيهاً بالامل . وعليه فعندما تتحدث القصيدة (٢) من (لاشكر) No Thanks عن «القمر الشبيه بـ» if like ، فإن الصياغة تعني ان القمر مفعم بالامل ، ان تحولات من هذا النوع ، التي اصبحت شائعة اكثر بكثير في الشعر الذي نشره (كمنكز) بعد عام (١٩٣٠) ، لهي حية ، مباشرة ومفهومة . بيد ان تأثيرها تجريدي . ويرفع كلمات كهذه عن ادوارها النفعية وتحميلها اكثر من «مضمونها» المؤلف ، فقد اناطها (كمنكز) كذلك بمفاهيم عامة ، مستخدماً ايها العزل وتثبيت وجهات نظر او افكار .

ويزيد الانتقال من القوة الدلالية لهذا النوع من الكلمات الضعيفة مثل الافعال المساعدة وادوات الربط لكنها ، على اية حال ، تميل مع كلمات اخرى الى تحديد المعنى الى مفهوم مناسب لغرض (كمنكز) المباشر . والسطر الاول من الرقم (٣٩) من (١ × ١) ص ٤١٢ «جميع الجهل ينزل على» يعرف ، all ignorance toboggans into know ينتهي بالتورية في الكلمة الاخيرة : المعرفة الفكرية شيء سلبي ، الكلمة الاحادية المقطع ، حتى من غير تورية ، استثناء فعال للنبر المفصلة لـ Knowing المعرفة ، وهذا تضيق لعناها . وتنتهي القصيدة مفترضة أننا نتحرك من الاستغراق في تاريخ عقيم الى الحاضر ، into now : وما يزال تأثير التورية حاضراً لكن الانتقال هذه المرة يضيق معنى الكلمة باتجاه المضامين المفضلة ، متفادياً حيادها الى حد ما . وللقصيدة رقم ١ × ١ فقرة يصبح فيها الفعل اسماً واسم العلم فعلاً :

let pitiless fear play host

to every isn't that 's

under the spring

- but if

alook should april me.

down isn't's own isn't go ghostly ...

دع الخوف القاسي يستضيف

كل «ليس» (isn't) تحت الربيع

- لكن ان كانت النظرة تجعلني نيسان (April me)

وتروح كالشبح في ليسات (isn't's) نمتلك ليس (isn't)

ويبدو ان (ليس) isn't هنا تعني شيئاً اشبه «بالتهديد» او «الخطره» ، و «نيسان» April المستخدمة بطريقة مشابهة من قبل (كمكنز) في مكان آخر ، تعني شيئاً مثل «يشجع» لذلك فقد اكتسب الفعل المعنى الاقوى للاسم لكن «نيسان» April لاتحمل معناها بل معانيها المتداعية في القصيدة . والاساليب من هذا النوع ، سواء تعزز الكلمات الفارغة نسبياً او تضيفي على الكلمات معاني خاصة بها ، ما هي إلا مدارك تسعى الى حل مشكلة الاشارة (الرجوع) الى الاحاسيس اكثر منها الى الظاهر الذي يولد الاحساس : ولوترجمت الى اللغة التقليدية ذات المدى المشابه فأنها ستمثل حينئذ بكلمات ذات معنى ملموس ضئيل . والفقرة التي تعتمد اعتماداً كبيراً على الانتقال النحوي ستعين على فهم الموضوع : انها وصف للفردوس :

الصدق الاخضر الذي ليس حيث

السرمدية الآن يرحب بكل كان (Was)

من بين حشد من اكون (ams)

... the green whereless truth

of an eternal now welcomes each was

of whom among not numerable ams ...

ص ٣٩٩

ويمكن ان تعاد صياغتها لتعني : إن الحقيقة الجوهرية للحاضر الأبدي ترحب بكل هوية سابقة لأمرىء من بين حشد غير محدود من الاحياء والالفاظ (كمكنز) الجديدة قوة مضاعفة ، إنها تعزز معاني الكلمات الضعيفة نسبياً ، وكل واحدة منها تؤكد مفهوماً محدداً أوسعهُ تُفقدُ في الاشارة الملموسة وتعني «كان» و «اكون» «was,ams» الارواح الميتة و «الذوات الحية» على وجه التقريب ، إلا أنَّ الافعال المستخدمة بصيغة غريبة تشكل تناقضاً حاداً ، ضيقاً ليس بمقدور لغة اقل تجريداً تحقيقه .

ان امثلة النفي عند (كمنكر) هي بحق امثلة للانتقال النحوي وإن جزء من فعالية صياغات ، مثل «لا حياة» umlife و «سمة» unrepute تعزى الى حقيقة أن السابقة prefix تكتسب معنى حقيقيا اكثر مالاها بصورة ايدية ، طالما أننا ليست مستخدمة مع الاسماء . ويتجلى طموح (كمنكر) لجعلها ذات مغزى أوضح بصورة كامنه في استخدامات عرضية مستقلة مثل (الناس يكون / تعال / لا» People/be Come / up العبارة التي تنهي القصيدة الاولى بـ «قصائد جديدة» New poems ص ٢٢٢ . إلا أن السوابق المدعية تعيل ، على أية حال . الى جعل الاسماء تجريدات عند اكتسابها معنى اكثر بذاتها وتظهر الامتنع في القصيدة الاولى المتشائمة من ١×١ :

nonsun blob a	لا شمس تلطخ
cold to Skylessness	لا سمانية بالبرد ✓
sticking fire ...	تغرز النار
Le	
Leaf of ghosts some	
few creep there	قليل منها يزحف هناك
here or on	هنا أو على
uneartin	لا ارض
(ص ٢٨٩)	

وحقيقة ان « لا شمس» nonsun و «لا ارض» nonearth تشير الى صفات اكثر منها الى اشياء موضحة بـ «لا سمانية» skyless ، نفي ذو الصيغة المناسبة لاسم تجريدي توازيه . ولا بد من اضافة ان (كمنكر) يبين وعياً بسوء الاستخدامات التي يمكن فيها للمنفيات التي في غير محلها ان تجعل في قصيدة عن زوج مغلوب على امره نصفه كـ « امرىء غير مفهوم بصورة كافية » (ص ٢٨٧) وهي سخرية لنشيج الشفقة الذاتية Pity - whimpering self

والكثير من هذه التجارب الفنية ، وان كانت تصويرية ظاهرياً ، تجلب الانتباه حقاً

الى ذاتها والى طريقتها في معالجة مشاكل المحاكاة ، موضحة بذلك ما يبدر على أنه قانون ذو صلة بالجهود من اجل الارتقاء بالامكانيات الاعتيادية التصويرية لأي فن . فعندما ينفصل فن ما ، يعمل بطريقة واحدة أو بعد واحد ، عن حدوده المألوفة من اجل محاكاة نموذج مائل في نموذج آخر فإن الطبيعة الاولى تميل لأن تبرز بحدّة وأن تصبح الموضوع الحقيقي للعمل الأدبي .

وتوضح هذه النقطة (المسألة) قطعة من (فنجانزويك) تستخدم طريقة فنية ، مفضلة لدى (كمكنز) . فالرسالة من (بوستن) في واحد من تجسيدات الكثرة ، مليئة بالثقوب ؛ ثقبها (بروفسور) مستخدماً شوكة (اكل) . ويقال لنا فيما هو في الضاهر هجوم ساخر على نظرية (ورنكر) worringer في التجريد بأسلوب بدائي ، بأن البروفسور فعل هذا من اجل ان يعبر عن مفهوم للزمن على سطح مستو ، كما أن اللغة ذاتها تتبع هذا باعطاء مثل للتجريد . ويقول النص ان هذا الاكتشاف من البروفسور يتحقق من خلال الدليل في ... الجدار المنحني للجا الرجال المخلصين ، مشدداً بـ
 باي تسوقب روك انكل أسان دسبل إيچ ايتا
 by bi tso fb rok engl a ssan dspl itch ina

(ص ١٢٤)

وقد خرج جويس على تقليد فصل الكلمات بعضها عن البعض من اجل محاكاة الزجاج والخزف المكسور من خلال اللغة مباشرة ، ويستخدم (كمكنز) نفس الاسلوب تماماً .

... المشلول الذي يقود عربته صديقه الخرف خطوة خطوة بمحاذاة .. (بتصرف)
 ... The paralytic whose dod d e ring partner wheE l shi min chb yi
 nch along

و

... بين الكراسي تترنح المرأة العجوز الحمقاء تبيع المناطيد (بتصرف)
 ... betw een ch air st ott er s the silly old Woman selling Balloons

(ص ٤٨)

إن هذه الامثلة مفهومة تماماً عندما يعاد تجميع الكلمات الآن اللغة تثبت في النهاية انها مرجعية بطريقتين - من خلال معاني الكلمات ومن خلال التقليد المادي أو المرئي . وقبل ان يحدث هذا على اية حال ، تبدو المقاطع النافهة ذات معنى ، وكأنها كلمات لغة مجهولة . وهي عندما تماثل في كلمات مألوفة : يصبح واضحاً ان هذه الفائدة يمكن ان توجد مستقلة في غياب المرجع الحقيقي ، بصيغة مجردة ، كسمة متصلة في اللغة ، وتحقق المقاطع عديمة المعنى أنياً حالة لغة التجريد ، مثل (اورسونيت)ursonate (كورت شوتزر) .

وعليه فإن حالات خرق الصيغة الفنية ، حتى لو كانت على شكل محاكاة ، لها تأثير ذاتي المرجع مسترعية الانتباه الى الدلالة اكثر مما الى المدلول . ولا يفعل (كمنكر) الا القليل للحيلولة دون ذلك . وهو ينتزع انتباهها لطرائقه بحيث ان الكثير من قصائده شبيهة بالغاز وغالباً ما يعين محتواها النافه او العاطفي . ان دلالاتها تكمن تماماً في العلاقات الفنية التي هي من عناصر اللغز ففي بعض الاسطر التي تصف الرعد على سبيل المثال :

at
which (shall) (pounceuprackwcill) jumps
of
THuNdeRB
lossol M; iN
- Visiblya mongban (gedfrog) -
mentssky? wha tm) eamngl (essness ->

ص ٢٥٠

ثمة صعوبة في إدراك أي معنى للرعد ذاته ، وإن كنا نستطيع بسهولة ان نتعمق في التفكير لفك رموز البراعة الطباعية المعروضة . وممارسته في تقسيم التراكيب من أجل إقحام الكلمات والاحرف الاعتراضية المحصورة بين قوسين تؤكد كذلك مجرد التركيب . وهو أسلوب الإقحام الذي يتقاطع فيه عنصران ، كما في :

(ترجمة حرفية)

الذي يحقق تأثيراً تزامنياً لكنه يحول بين القارئ والمحتوى في القصيدة . وبعض القصائد مجزأة تماماً وينبغي ان تقرأ باعادة تجميعها ، كالقصيدة المشهورة عن الجندب وتقتضي قراءة الكثير منها الرجوع من قسم اخر عن كذب من اجل الحصول على مدلول ليس لشكلها ، بل لمعناها لا سيما أنَّ الاثنين يقعان قريبين من بعضهما في حالات كهذه ، ولفك رموز اسلوب القصيدة ينبغي ان تكون للمرء تجربة عن شكلها وفي هذه الحالات يقترب (كمكنز) ، لكنه لا يحقق ، غلق العنصرين ، وهو ممكن في الموسيقى والفن الكتابي التجريدي بصورة مستقلة .

ويلاحظ في اعمال (كمكنز) الجنوح نحو المحاكاة جنباً الى جنب مع التجريد الشكلي ، وهو امر ليس بالشاذ في التجربة الادبية عند الانكليز والامريكان ويظهر التجريد اللغوي والشكلي عادة مرتبطاً بقدر معين من التمثيل . وقد اشار (كلايف هيرت) الى أنَّ (حويس) استخدم افكاراً مهيمنة متكررة بتأثيراتها المتسطحة ذاتية المرجع منذ عهد يرفى الى الموتى The dead و «صورة» «Aportrait» إلا أنَّهما كليهما يمكن ان يقرأ بالتاكيد وكأنَّ لهما «عمق» القصص التي هدفها الرئيس تصوير الواقع . وبصورة عامة ، فإنَّ التجريبيين قد طوروا الامكانيات التجريدية للغة دون معارضة وظيقتها المرجعية الاعتيادية تماماً . ويبدو أنَّهم قد اتفقوا ، قدر تعلق الامر باللغة على الاقل ، مع وجهة نظر (كاند نسكي) في أنَّ التجريد يحتفظ بجرس «المادة العضوية» . اكثر من اتعاقهم مع فكرة (مودريتا) في أنَّ اي تلميح الى الاشكال الطبيعية يعيق قابلية العمل لالتقاط الواقع النقي . لذا فقد مالوا نحو استعمال المعنى لصالح التجريد بدلاً من اهماله . مثلاً استخدم بحت (كودير - بررسكا) واللوحات الدوامية بـ (ويندهام لويس) الاشكال التمثيلية المسخَّرة للاسلوب لتحقيق المسلمات «السطوح في العلاقة» Planes in relation ، ويبدو أنَّه قد كان لـ (بلوند) هذه الخطة في ذهنه عندما ميَّز ، في مقال كتب بعد اكثر من عشر سنوات من بدء تعاظم نزعته نحو التجريد ، نوع الشعر الذي سماه «لوكوبونيا» الذي يستخدم الكلمات بمعانيها

الاعتيادية ، لكنّه يستقل كذلك المضمون الجمالي الذي هو مجال الظاهرة اللغوية على نحو مميز ، اي ، الاستخدام ، المضمون والرائطة ، مسمياً هذه النظرة الى الشعر ، رفض الذكاء بين الكلمات .

الفصل السادس

للصورة المجازية ومنابع أخرى

ظلت بذور التجربة مخفية دائماً داخل قشرة نظرية البلاغة التقليدية . وليس المجاز المعروف وصور الكلام على أية حال أكثر من أسماء للانحرافات عن المعنى العربي والممارسة التقليدية التي ظهرت دائماً في اللغة الشعرية . وأن من شأن مجموعة كلمات منها أن تعطي أغلب التركيبات اللاعقلانية وغير المنطقية الموجودة في أكثر الكتابات التجريبية غرابة . إلا أن ما كان يعد يوماً ما زخارف الأسلوب قد غدا في الفترة الحديثة مثلاً على قوة ذاتية اللغة . وكانت اللغة للبلاغة تعدّ منفذاً في جدار الحرفية ، المكان الذي يلتقي فيه الفكر والمادة ، مسرحاً تمثل فيه مسرحية الإدراك الحسي والتعبير . ولم يشغل المنظرين المحبين موضوع أو مصطلح فنيّ ما أكثر من ذلك .

لقد حسب بيركسون تكوين الصورة شيئاً لا يستغنى عنه في تعامل الفكر مع العالم المادي « والصورة » (Image) هي مصطلحه المألوف في (المادة والذاكرة) للمادة الأساسية التي يتعامل معها الفكر . أنها الانطباع الأولي الذي يرتطم بالجهاز العصبي في الإدراك الساذج ، ووسط النشاط الفكري جميعاً وهو يقول : «إننا نفترض مجموعة من الصور عند الاعتقاد بالعالم المادي ثم أنه من المستحيل افتراض أي شيء آخر . ولا مناص لاية نظرية للمادة من هذه الضرورة . ويستطرد (البيين) قائلاً : أن التفسيرات الحديثة لسلوك الذرة مبنية على الصورة المجازية . وأن العالم كتلة واحدة من الصور الذهنية والذات كتلة أخرى . وما الصورة في الإدراك الحسي إلا عنصر مركب من صفات قد استقت الذاكرة منها للكثير . وأغلب هذه تكون مكتوبة عندما تمر بالتمثيل ، لأن الفنان يختار على وفق رغباته ، ولكن مع هذه الخسارة ، فإن

الصورة المثقاة أكثر إخلاصاً للحدث من صيغ التعبير الأخرى ، كما أن (بركسون) رأى أن تعدد صور كـهـذه يمكن أن يصل إلى حد المعرفة الحدسية . وهي لا تستطيع نقل المعنى بصورة مستقلة ، على أية حال ، بل يجب أن توضع في علاقة مع بعضها عن طريق التفكير . وعند هذه النقطة الحاسمة ، المسافات بين الصور وحولها ، وجد الكتاب المحدثون فرصاً لنقل آفاق جديدة إلى العالم وتطوير إمكانات لغوية جديدة . وقد جاءتهم اقتراحات من هذا النوع من عدة مصادر . فقد بين الرمزيون الفرنسيون أن الأشياء يمكن أن تكون أكثر بلاغة من الأفكار ، وكانوا قد اكتشفوا الإمكانيات الرمزية للأشياء المرتبطة بالمذهب الصناعي والحياة الجديدة . وكان (رامبو) قد اقترح ، في كتابته حول استخدام الأزهار في الشعر ، أن واحدة من الوسائل للدخول في ممالك روحية جديدة هي الصورة .

Trouve des fleurs qui soient des chaises

الاعتقالية

«جد ويرودأ تكون مقاعد» .

وكان قد قارن الزنابق في الماء بالحقفة . أن صور الأحلام لـ (فرويد) التي كان بالإمكان قراءتها كمفاتيح للفكر غير الواعي ومقدمة (بركسون) التي تقول أن الاحداث الأولية تظهر في الصورة المجازية . وولع (فورد مادوكس فورد) Ford Madox Ford بالأشياء المعروضة للمزايدة ، وتحليل (اليوت) للصورة المجازية لما وراء الطبيعة ، ومذهب (فيتولوسا) الشعري للرموز الكتابية ، ومبدأ المستقبلين للقياس الإيحائي «بعبء والتأثير من التأثيرات الأخرى مؤت في نظرية الصورة المجازية وممارستها محاولة أفكاراً مقبولة حولها .

ويمكن القول أن حقبة اللغة المجازية الحديثة ، في الشعر الإنكليزي والأمريكي تبدأ بقول اليوت :-

.... الماء منتشر أزاء السماء

كمريض مخدّر على منضدة الجراح

ان هذا التشبيه الذي كتب في وقت قبل عام (١٩١١) ، يخرق فجأة التوقعات التقليدية . وهي تربط بين حقيقتين بعيدتين ، تستخدم مصطلحاً علمياً تقليدياً لـ (لافورك) ، يتخطى اللونين الشعري ، ثم يتلاشى بخاتمة انكماشية وكأنه كي يلانم التحديد السوربالي في أن الصورة يجب أن تخرج دونما تأثير ، ان قاعدة العلاقة بين المصطلحين اما مصنعة او تكاد تكون ايمائية على نحو مرعب . فكل من الماء والمريض مجالات للشفق ، لكنه ان ما أخذت صفاتها ماخذ الجد ، فاننا نخبر بان الماء لاشعوري ، وربما مريض كذلك ، كالليل ، وفي الفحam الشرقي ، East Coker ، القصيدة التي كتبت بعد ثلاثين سنة من ذلك تقريباً ، يكون الفكر تحت تأثير مادة الانثر المخدرة واعياً لكنه لايعي شيئاً مثل «الساعة البنفسجية» Violet Hour لـ (اليوت) ، التي ترمز الى انتهاء يوم رتيب في براري الحضارة الحديثة . واغلب الصور التي تلي تشبيه المريض في «اغنية الحب» لـ (ججي الفرد هروفروكس» هي كذلك ، وعلى حد سواء ، مغامرة ، وتبين ان الصورة في الفترة الحديثة يمكن لها ان تحقق أكثر وتعني أكثر من اي وقت منذ القرن السابع عشر .

The Imagery of Discord

الصور المجازية التنافرية

يعتمد المجاز تقليدياً على التشابه بين تعبيرين مختلفين للاستعارة . وهو يستخدم مبادئ (هوبكنز) العامة في القافية رابطاً الاشياء التي تمزج التشابه والتنافر ، مع التأكيد على الاول . الا ان (ارسطو) في نقاشه للاستعارة يمنح اهمية لا يستهان بها لعنصر التنافر كذلك ، معرّفاً الاستعارة بانها تجميع زوجين من الاشياء التي لها علاقات متشابهة مع بعضها . ويمكن ابدال اي عضو من كل زوج بما يقابله من عضو من الزوج الاخر خلال الاجراء الموصوف بدقة في علم البلاغة بابدال كلمة واحدة باخرى تعتمد ، لا على اي وجه شبه بين عنصرين يتم ابدالهما ، بل على التشابه بين

علاقتهما مع اجزاء اخرى لازدواجها . فإن «الرب راعي» The Lord is my shepherd تعادل العنصرين فقط بدرجة ان علاقة (الرب) مع المتكلم تشبه علاقة الراعي بالقطيع . ولعدد من السمات التي اضافها (ارسطو) على الاستعارة صلة اكثر بالاختلاف منها بالشبه

(١) انها تمنح مجواً غريباً

(٢) انها تعطي اسماء لاشياء لا اسماء لها بالانبثاق من شيء قريب منها .

(٣) انها ضرب من اللغز .

وكانت هذه جوانب للصورة المجازية التي بدت في غاية الاهمية لجيل التجربة . وثمة بواعث متباينة تقع وراء هذا الاجماع غير الدقيق . وكانت الصورة المجازية المتناثرة تعتبر احياناً تهجماً على التوقعات التقليدية والعتادات الالية للتفكير . وقد اعطاها (فيكتور شكوفسكي) ، مع انكاره ان الصورة المجازية مجرد اداة اقتصادية ، مكاناً في نظريته عن التغريب كطريق الى تجنب الادراك الالي ، مولداً الاحساس ، مستأصلاً معرفة الاشياء بحد ذاتها لتحل محلها انطباعات جديدة عن العالم . وتستخدم الصورة المجازية من هذا النوع احياناً لعزل الانماط المفجّة للكون المنتظم عقلياً ، وإعادة تجميع الاجزاء وفق ادراك جديد ، «من خلال استعارة للتوفيق بين / الناس والحجارة كما قال (و . س . وليمز) وقد تفيد في فتح ابواب الشعر للمواد غير التقليدية من العلم والحياة اليومية والاحلام الحقيقية على النقيض مما هو رومانتيكي فيها . إلا ان أكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصورة المجازية هي توسيع امكانيات اللغة ، اي خلق معانٍ جديدة من خلال صلات جديدة .

مثل هذه البواعث جلية في نظرية التجارب الأوروبية وممارستها بوجه خاص . وكان اقتراح (مارينتي) ، في ان يكتب المستقبلون في سلسلة من القياسات التي تسير الصلات الواضحة او المباشرة وتحذف عناصرها الاولى ، قد أعد بالتاكيد لخرق الافكار التقليدية للترابط . وكان كذلك اول من قام بمطالبات معينة ايجابية لهذا النوع من صور المجاز ، وقال أنها تعبّر عن الحب ووسيلة في التغلب على العداوات في الكون . انها تمكن الشاعر من تنظيم مساحات واسعة من التفكير بعضها مع بعض لتقريب العلاقات المتعددة غير المدركة . ان صورة المجاز لشعر (مارينتي) ذاته تبدو ، بالتاكيد عدائية اكثر منها عاطفية ، وان استخدامه لدراسة الصور الحربية والصناعية يعود

الى عهد (تينسون) Tennyson و(بودلير) Baudlaire ، لكنه يعالج ببراعة صورته المجازية الدنيوية بالنشاط الواثق لعقل لا يعد مامو الي دخيلاً ، وان استيعابه العفوي لأكبر قدر من الفوضى يضع اللغة في حالة من الانعتاق التام .

وقد بدا ، بدعوته الى استخدام رموز الية وعلمية اخرى في الشعر ، ويرمي الى القول ان صيغ التفكير العلمية والشعرية يمكن دمجهما ، وان الشعر قابل للدقة والتوكيد مما يعد غريباً عن طبيعته عادة . الا ان الفكرة تثير اسئلة مهمة يتضخ بعضها في استخدامه لعلامة التساوي (=) لصياغة نوع من الاستعارة . وعلاقة التساوي ادق واكثر توكيداً من الفعل «يكون» (is) الاستعاري لانها تشير الى الانقلابية ، الى التساوي التام ، لكنها اقل غموضاً واكثر انفتاحاً للتحخيص النقدي . ويستخدمها (مارينتي) احياناً للبرهنة على المصادقية المتساوية للظواهر النفسية والمادية ، كما في هذه الحالة ، حيث تتماثل حادثة مع الذكريات التي تثيرها :

accensione di un veliero = lampada a petrolio + is paralumini bianchi + toppeto verde + cerchio di Solitudine serenita famiglia

«قدح (كما في الحرك) قارب شراعي = المصباح النفطي + ١٢ ظل مصباح + سجادة خضراء + دائرة الوحشة صفاء العائلة» ويحدث استخدام مختلف تماماً عندما يخلق المترادف ببساطة شدة بين المتنافرات :

tenere in bocca tutto mare TONDO = nuotatore giocoliere + piatto porcellana (6km diametro) fra denti

«مسك البحر (الدائري) جميعاً في الفم = مشعوز سباح + صحن الخزف (قطر اكلم) في الاسنان» .

وتناقض المعادلة الاولى اعتقادنا بان هناك بعض التباين بين حادثة والذكريات التي تثيرها بصورة غير منطقية في التفكير ، وحتى لو كنا مستعدين لان نقبل بان الحادثة المناقضة في الظاهر على متن القارب الشراعي دفعت الشاعر لان يفكر في تفاصيل بيته او طفولته ، فاننا لانستطيع قبول التعادل التام دون ان نتفق مسبقاً على ان المعادلتين تحملان طابعاً نفسياً . وتكون العناصر في المعادلة الثانية متشابهة لان كل واحد منهما مستحيل او غير معقول ، ولكن لولا قيام علاقة «التساوي» ، كما في المثال الاول ، في توكيد يحملنا على التماس مسطح غريب جداً بحيث يكون هذا التعادل ممكناً ، لكانا مفهومين كعناصر التشبيه او الاستعارة .

وقد انتجت الامواء التخيلية للدادايين في حقل الصور المجازية نتائج فنية ذات قيمة دائمة . وقد سعوا وراء اكثر التأثيرات غير المعقولة والغريبة ، دون ان تعيقهم الرغبة في الاتصال بالمعنى التقليدي ، مسترشدين بحافزين متناقضين . فقد اظهرت هذه الصور من ناحية ، سحق الروابط التقليدية ، وعبرت ، من الناحية الاخرى ، عن الشعور الذي عرفه (مارينتي) كتضمن للقياس المستقبلي ، بأنه في عالم اللامعقول ، ليس من شيء لامعقول بحيث ليس له معنى . وتناغمت صورهـم المجازية الجنونية تناغماً تاماً مع الانجازات الحديثة العقلية بصورة متعددة لربط المتناقضات . ولم يكونوا مهوسين ، مثلما تظاهروا ، بل حملوا حياتهم الطائشة في الظاهر بمعان واضحة معينة .

والكثير من افضل الاساليب المجازية الدادائية اعمال صورية ، وبعض هذه تمتاز بقدر من الجودة الادبية لان الاستعارة معرفة بالعنوان . فقد عنون (فرانسييس بيكابيا) Francis Bicaia ، على سبيل المثال ، رسوماً مبهجة ، واضحة لبعض الاجزاء الالية بحددة الالم ، Paroxysme de la Douleur ، والمصلحة ، لـ (جورج كروس) George Grosz ، التي عرضت في معرض داداي في برلين عام ١٩٢٠ ، وهي تظهر صورة رجل وجهه مثقل باجزاء ماكينة مركبة ، وشفرة وعلامة استفهام كبيرة قلبت الى وثيقة لسميته . بعنوان «تذكر العلم لو كست المخترع اليانس» . ان القوة الابحاثية لفن التصوير الدادايي موضحة بصورة جيدة في رسم (مان واي) Man Ray الكلاسيكي لمكواة يدوية مع صف من النسايم الصغيرة مثبتة حول سطحها الكاري ، انها صياغة واضحة المعالم لجوهر التناقض .

وتظاهر الرسامون الدادايون بأن صورهـم الطائشة عديمة المعنى ، ليس اكثر من تطابقات عرضية او انية سفرت من خواء علم البيان المألوف . ولكنهم غالباً ما كانوا واضحين . فقصيد (ريشارد هولسنبك) Richard Huelsenbeck «نهاية العالم» ١٩١٦ تبدأ : -

هذا ما الت اليه الاشياء في هذا العالم
تجلس الابصار على اعدة التلفازي تلعب الشطرنج
واللبقاء ذات المعرفة تحت فتوة الرافضة الاسهل

تنشد بحزن كحزن بوقى مقر القيادة والمفتحة وهو
يندب طوال النهار .

ولا تستطيع الا دائرة الاطفاء طرد الكابوس من
خرفة

الاستقبال ، لكن جميع خراطيم الماء ممزقة

فمن ناحية ، تفصل الصورة المجازية كقذء اجزاء العالم المعروف بعضها عن
بعض وتضعها في سياق مختلف تماماً ، كأنما لتبين أن كلا الترتيبين اعتباطي . وهي
من الناحية الاخرى ، قادرة على الياء بمعان مؤثرة . وما الحكاية الصفية عن
دائرة الاطفاء الا الماع واضع للحالة الاخلاقية لأوروبا خلال سنوات الحرب ، بيد أن
الصورة المجازية للابقار وهي تلعب الشطرنج تعبر عن شعور مختلف فهي توحى
بقتوح شديد في الحياة . ومثلما قال (هواسنبرك) في بيان لاحق ، فإن الشعر من هذا
النوع «يعلّم احساساً بدوران جميع الاشياء» . واحدى صور (تزارا) العديدة
للدادوية ذاتها كانت «الميكروب العذراء» ، وحقيقية أن هذه التسمية المجازية خيالية
بعد ذاتها لاتتعارض مع الرسالة التي مفادها ان الدادوية روح جديدة للفضيلة التي
تؤدي عملها التدميري باخترق النظام الثقافي خفية .

وكانت احدى مواد الهرطقة السريالية الاعتقاد ان للصور المجازية للدادائية معنى
ايجابياً . ان الصور المجازية والمذاهب المتصلة بها ، كانت في الحقيقة جوهرية
للموقف السريالي . وقد عزا (اندريه بريتون) اصل الحركة رسمياً الى صورة . وذكر في
«اعلان السريالية» . إن عبارة شغلته في احدى الامسيات بدت أنها لا مصدر لها
واعترف (بريتون) بأنه لم يتذكرها تماماً وإنما كانت تشبه رجلاً شطرنج النافذة
شطرين ، ورافقتها في ذهنه رؤيا حقيقية لرجل يمشي وهو مقطع عند خصره بواسطة
النافذة بصورة عمودية على جسمه . وعندما حاول استخدام ذلك في شعره ، وجد ان
العبارة تبعثها سلسلة من الصور تساوياها عفوية ، وأنها كانت على قدر من الفن بلغت
حداً شعر عنده انه قد بدأ يفقد السيطرة على افكاره . وعقب هذه الحادثة تجارب في
الكتابة الالية التي قام بها (بريتون) و(فيليب سوبو) وانتهت بنصوص تتضمن
صوراً ذات اصالة وياء غنايمن الى جانب عناصر اخرى مذهلة ووجد (بريتون)

تفسيراً لفعالية هذه النتائج، اللاعقلانية في قول (بير ريفيدي) . ان الصورة تنتج عن تقارب بين حقيقتين متباعدتين نوعاً ما ، وانها تزيد في قوتها الباعثة حسب المسافة بين العنصرين . وقد ألحق بهذا تحديد هذا الخاص المتضمن أن الصورة السريالية تتألف من حقائق عتوية للتخيل لاتخضع لتقارب واع في ذهن القارئ ، بل بالعكس ، تنتج التحاماً خاصاً من خلال فروقاتها . ويؤكد (بروتون) على أن هذه الظاهرة لاتتضمن التذاع ، وان الصورة السريالية ليست مجرد مطاء ايجازي لعلاقة مألوفة ويتخذ البيان صوراً كهذه بصفة دليل للفكر السريالي ويشخص اكثر القنوات اعتباطاً ، واكثرها بعداً عن التفكير الاعتيادي على انها اكثرها حيوية

وعرف (لويس اراكون) السريالية بأنها رذيلة «الصورة المخدرة» ، التي يحصل استقدامها مظهر الواقع . وتشكل هذه الصور بتأكيدا على استمرارية ما لا استمرارية له : نظاماً متكاملأ جديداً للأشياء ، وتحرر العقل من الافكار المبتذلة ، وتطلق عنان الخيال لامكانات جديدة لاجود لها . والصورة الكلاسيكية لهذا النوع ، التي غالباً ما ردها السرياليون ، هي تلك التي رسمها (لويتريمونت) Lautrémont طقاء فجائي حول طاولاة التشريح ، ماكثة الخياطة ، ومظلة مطرية ، وهي تجمع عناصر اللغز والصدفة والتناقض واللامبالاة للواقع ، مظهرة أنه يمكن للكلمات ان تسلك سلوكاً مستقلاً ، لتخلق واقعاً خاصاً بها . وهناك تأكيد احياناً على هذا الاستقلال من خلال تكران الخواص المادية المألوفة للأشياء ، فالشعر السريالي يذكر الاوراق البيضاء والفوارز التي تشبه الشفق والماء ذا الجفون . والصورة الناجمة من هذا النوع ، كما هي الحال في صور الاحلام ، تقاوم التحليل الواعي وتشير بمراوغة الى مضمون كامن ، وتتركز على القارئ الوصول الى معانيها مالم يصبح أولاً مؤمناً بالصور التي تجسدها .



ولعل تأكيد (يركسون) على الصورة قد وجد طريقه الى المصطلح النقدي عند (هولم) ثم الى مصطلح (هاوند) ليصبح اسماً للحركة التصويرية . وعلى أية حال ، لم تصاحبها جميع افكار (يركسون) في هذه الرحلة . وقد اتفق (هولم) مع (يركسون) على أن الصورة الشعرية لايمكن لها ان تكون اكثر من نسخة مقيدة للصورة المبركة ، لكنه لم يهز ، كما فعل يركسون ، ان بالامكان او من المرغوب فيه من جانب الفنان ان ينقل احساساً بالتأثير المتذبذب للفكرة الحدسية ، وهو يقوله «ان الصور في الشعر ليست

مجرد زخرف ، بل جوهر اللغة الحدسية ذاته » ، لا يقصد أنها تنقل الحدس سليماً ، بل أنها أصبحت قريبة قدر استطاعة اللغة الإقتراب للحفاظ على فردية وبداع التجربة الحدسية . وثمة عبارة مهمة توضح تصريحه المتضمن أن التأثير الجمالي للصورة المجازية يعتمد على « حقيقة أن تنقل اليك احساساً ، بصورة مباشرة قدر الامكان ... » ، وكان راضياً أن يسميها بحسوسية للغة الحدس .

وفهم من ملاحظات (هولم) عن الصورة المجازية انه مولع بها لا لقدرتها على التعبير عن الامور الخارجية تعبيراً دقيقياً بل لقدرتها على احباط استقرار التجربة الى التجريد وهي تجعل الذهن يتلقت في الحقائق ، ليثبت ذاته في الاحساسات الفردية بدلاً من الاتزاق فوق الكلمة الى الذكريات المبتذلة لشيء مشابه . ومع ان (يركسون) لايعطي الصورة المجازية التمثيلية هذا التأكيد ، لكن (هولم) يرى فيها وسيلة لحفظ بعض السمات الحدسية للادراك ، والصورة في شعره بالذات مؤسرة وجديدة وان كانت دون المزيد من الطموح . فالقمر يتكئ على سياج مثل فلاح احمر الوجه ، او « انه منطاد طفل منسي ، بعد اللعب » بينما يطلب من الله ان يُصغّر

بطانية السماء القديمة المثقوبة بالنجوم
لعل أطولها حولي واضطجع مرتاحاً .

وتوحي تعليقات (البوت) حول الصور والابعاد المجازية بانها تنجز عملها خير انجاز خلال العمليات التي تربط المتناظرات . وحين يقول : في معرض دفاعه عن مجاز (دانتي) ، ان المعنى مفيد للصورة لكنه ليس من الضروري للقارئ ان يعلم ماهو . فانه يردد (ارسطو) بضموم سمّة اللفز للاستعارة ، ويعطي الصورة المجازية غير التقليدية للتجربة الحديثة مجالاً واضحاً ، وهو يشيد بصورة مجازية من (انطونيو وكليوباترا) ، على النقيض من صورة (دانتي) تحمل عنصر الدقة البصرية ، وذات معانٍ متداخلة صعبة في اعادة السبك . وتدافع المقالة حول الشعراء الميتافيزيقيين (١٩٢١) عن المقارنات المحقمة التي يتميز بها الخيال الميتافيزيقي كمنهل «لحيوية اللغة» . ومع ذلك فان (البوت) لايتنازل عن جميع مفاهيم التناسق لانه يستشهد في مواضع أخرى ببعض الصور من «على مقربة من بيت ابلتن» Upon Appleton House (مارفيل) التي يمكن ان تصلح لان تكون صوراً سريرية .

لكن هكذا يتصبب البيت الثقيل عرقاً
ولا يكاد يتحمل السيد العظيم ؛
بل حيثما يأتي ،
تهتز غرفة الجلوس المنتفخة
وتصبح الساعة كروية .

لكنه يهملها لانها فاشلة غير معقولة . ان مناقشة الخيال الشعري في المقال عند الشعراء الميتافيزيقيين يقضي به في النهاية الى ملاحظة ان فكر الشاعر ، عندما يعمل بصورة سليمة ، فانه يدمج باستمرار التجربة المتفاوتة . ويرى (اليوت) في مجازناجح بصورة خاصة لتلك الفترة ان اتحاد العنصر الاول والثاني للتشبيه بصورة عفوية ، بحيث يصبح الموت رحلة ؛ وهذه سمة يمكن العثور عليها احياناً في الصورة المجازية الصريالية حيث يبدو العنصران (الاول والثاني) يتبادلان المواضع بحيث يكون من المستحيل التمييز بين المادة والواقع النفسي . ويشير الى ظروف الحياة الحديثة ، التي تجبر الشاعر على جعل لغته شاملة غير مباشرة تؤدي الى شريشابه الغرور والاسلوب الميتافيزيقي .

وهذه الاعترافات بان التناظر المفيد هو صيغة الصورة المجازية للشعر الحديث لهي واضحة كخاية لكنها لا تبلغ الصور في شعر (اليوت) . وقد كان ، طبعاً ، سيداً للصورة الدقيقة الواضحة المعالم التي تعيد الى الازهان كلاً من الدقة والفظافة الموجودة في الكلاسيكية الجديدة :

عين متعطلة معنمة

تحرق من الطين البرزوي

في منظور كانلنر Caneletto

شمعة مدخنة نهاية العالم

أقول

ص ١٢٤

وقد استخدم ايضاً صوراً ذات تأثيرات قوية لكنها غير محددة ومدينة للشاعر (دون) Donne والصيغة ما وراء الطبيعة والى الفن الايقوني لـ (بودلير) للمدينة الصناعية والى (لافورك) واستخدمه الجريء للأسلوب العلمي والى الرمزيين بصورة عامة ، فهم يربطون بين الاشياء المتفاوتة ويأتون بانتطاعات مبهمة ، وان تفوقهم

المميز مزيج من الدقة البصرية (أو السمعية) واللامحدودية التي تطيل ذاتها بطريقة
تبلغ نعمات إضافية في المعنى كما في :

كل مصباح في الشارع امر به

يدق كطبل القدر

وتتألف إحدى طرق توضيح الاستعارة والتشبيه في ايجاد أساس لهما ، أي الصفة
التي يشترك فيها عنصرا التشبيه . وليس ثمة مثل هذه الاداة للربط هنا . ويبدو
الانتقال من حاسة البصر الى حاسة السمع امرأ لا مبرر له . بيد ان التشبيه ناجح على
هو مدحش في نقل جنون المتكلم وخوفه من مصابيح الشارع . ويمكن حل مشكلة
فعاليتها لو رجعنا الى فكرة (ارسطو) القائلة ان كل استعارة تتضمن نسبة ، لان
المتحدث يقول ان لمصابيح الشارع نفس علاقة التهديد له كالتي للطبل تجاه ضحية
ما . كما هو الحال مثلاً مع رجل يوشك ان يعدم . وهذا التوضيح لا يستتفز غموضها
او إيجافيتها ، بل العكس ، يعطيها ثباتاً أكثر ، موسعاً تأثيرها . والصورة الاخرى التي
تمتد جذورها الاساسية الى (لافورك) لاتعرض مشاكل من هذا النوع لانها توضح
الكسبة الارسطية توضيحاً كاملاً :

انتصاف الليل يهز الذاكرة

هز المجنون لزهرة الفروني الميته

وقد لاحظنا ان (اليوت) ، في دفاعه عن الحدس الديني ، يشجع نوعاً من الابداع
الشعري الذي يقترب من التلقائية الفنية . والحدس ، سواء اكان دينياً ام دنيوياً ،
يمثل نفس الظاهرة ، وعليه فليس من الدهش ان تتضمن قصيدته «اربعاء الرماد»
وهي اكثر قصائده مهارة ، صوراً تلبي متطلبات السرياليين . ولست اقصد النمرور
البهيم الثلاث والسيدة ذات الرداء الابيض والصورة ذات اللون الابيض والازرق
التي تعمل قدراً من الوضوح والفخامة المعلنة من منابها التقليدية ، بل اقصد ان
مجموعة الصور ذات العلاقة مع السلم غامضة ومضطربة جميعاً في آن واحد ، مشيرة
بخطاب تناقضية غير مرغوب فيها تماماً مثلما تفعل صور الاحلام :

كان السلم مظلاً ،

رطباً ، مجدأ كلم رجل عجوز يسيل منه اللعاب ، لارجاء فيه ،

او مريء مسنن لسنك قرش هرم

وثمة معانٍ جنسية وسادية قوية في هذه المجازية المرئية غير المتكافئة فالنوعان من الصور المجازية في القصيدة يعطيان مزيجاً من الشر والفتنة ويخلقان احساساً غريباً بأن هذا كله امر مألوف ، تآمر قديم من الروابط اللاواعية .

وقد لجأ (وندهام لويس) ، في مسرحيته ، «عذو النجوم» التي ظهرت في العدد الاول من مجلة (بلاست) Blast (١٩١٤) ، الى نوع جديد من الصور المجازية ليعبر عن التأثيرات الوحشية للصناعة الحديثة وموضوع مسرحيته ضعف «الاناء البشرية الواعية المثير للشفقة» ، في عالم تستحوذ عليه طاقات غير انسانية عظيمة . وتتضمن ارشادات المسرح اعداداً كبيرة من «لا جمل» non-sentence تظهر الصور اللاعقلانية او المغيضة والمشتتة بشدة للتعبير عن هذه الرؤيا . ويوصف المشهد ، وهو عبارة عن فناء صناعي على ضفة قناة ، هكذا : «قد تفجرت الارض عن زهرة صوان وكشف المشهد .. قناة من جهة واحدة ، واللبل ينسكب فيها كالدم من دلو القصاب . قناع احمر في مراة من الانثيوم ، كان الغروب ..» لقد افسدت حضارة الملكة الحيوية ، التي تعمل في اغلب الصور الشعرية ، بحيث يستحيل الواقع الى شيء غير عضوي مصطنع ، بدلاً من الاشتراك في المشاعر البشرية . ويوصف ضوء القمر بأنه «اعلان الله الكهربائي الاجرد للعظيم» والنجوم «مكائن جارحة» . وعلى الطرف الاخر ، فإن كل شيء حي وعضوي ذو خاصية هائلاوجية . ومشاعر الممثلين عبارة عن «فطريات افكار بنفسجية متجهة» وهي «مسقومة بالوباء الغامض لليل» . وهذا النوع من الصورة المجازية يشكل ستارة المسرح الخلفية لحبكة تحاول فيها بعض المخلوقات البشرية الدنيا محاكاة قساوة محيطهم المدني لكنها تفشل في ذلك .

الصورة المجازية : الكلمة ملها . اللغة

لقد توقع (هاوند) ايضاً في الصورة المجازية مايفوق بكثير مجرد التمثيل الحي كما يستدل من مقانه عن الدادايين . وكان قد تعلم من كتابات شفوخ «مسرحياته ورواياته» ان مجرد التعبير الذاتي غير مجزئ ، لانه حين يقول المرء «انا» I am .. هما

يكاد المرء ينطق بهذه الكلمات حتى يتغير الى حالة أخرى ! وعلى أية حال ، فإن الصورة التي رآها الآن اتاحت هرباً من هذا المأزق . وبين التصريح عن التصويرية الذي نشر في مجلة الشعر عام ١٩١٣ صبراً للعناصر .. التي تعطي ذلك الاحساس بالتححرر المفاجيء ، ذلك الاحساس بالانعقاد من حدود الزمن وحدود القضاء ، ذلك الاحساس بالنمو المفاجيء ... ، الذي اخفقت لقنعة الشخصيات في تحقيقه . ويقول (هاوند) ان التصويرية ممارسة للاستعارة المطلقة ، ومن اجل اجتياز الحدود القديمة للشعور فإنه على الصورة ايضاً ان تسمو على الحدود القديمة للتعبير ، والصورة كلمة وراء اللغة المصنوعة . وفي هذا اكثر من مسحة من الغموض ، لكن (هاوند) الذي كان يكره «الانزلاق» ، وكان يشك دائماً فيما هو غامض وغير متبلور ، اصر على ان الصورة يجب ان تحقق هذا السمو دون التخلي عن اساسها في العالم المرئي المنشط . ولكن (هاوند) ، كما نعلم على أية حال ، كان مولعاً لا ب إثارة شعور مجيد ، مقلما كان الشعراء المهتمون بحياة المدنية ، بل بتجديد المشاعر الانسانية المتكررة كتجارب خاصة . وهذه لاتنبع من العقل بال تأكيد . أنها ليست من الافكار في شيء . «ما الفكرة الا استنتاج ناقص من الحقيقة» وهي تعود الى المواطن المراوغة للتجارب الجمالية والدينية والخيالية التي يجد العقل العادي صعوبة في دخولها ، ولكن هي المضمون الاعتيادي لحديث المهنة بين الفنانين . وفي مقاله عن (جيد وكافالكانتي) الذي كُتب حوالي نفس الوقت الذي كتب فيه المقال عن الحركة الدوامية ، اشاد (هاوند) باقتصاد (كافالكانتي) على حساب زخرفة (بترارك) ، وتحدث عن زمن مكنت فيه التقاليد اللغوية للصور من ان تطلق في الهواء مشاعر غير واضحة تكاد تكون مرئية ، وعن توليد احساسهم بالوضوح والتناسب في عقول القراء :

يبدو أننا قد اضعنا العالم البراق حيث تقطع

فكرة فكرة أخرى بحافة نظيفة ، عالم من اللطافات

المتحركة .. الصيغة التي تبدو صيغة مرئية في

مראה .. ليس السجود الوثني للقوة ، ولا التصور

الاغريقي للتشكيل المرئي غير المتحرك .. لكن هذا

الترافق في الاحساسية ، وتوافق راع ، حيث يكون

الفكرة حدودها ، والمادة فضيلتها .

ويبدو أن (هاوند) قد توقع من الصورة المجازية ان تحول البيانات الاولى للتجربة
 بهذه الطريقة تماماً مثلما تم تلقيها في ذهن الشاعر . والصورة صيغة الشاعر ...
 والصورة في احساسنا حقيقة لاننا نعرفها مباشرة . وهو لم يميز ، مثلما فعل
 (بيركسون) بين الصور المدركة والمعبر عنها ، لكنه انحاز الى (هولم) في الاعتقاد بان
 البصيرة يمكن لها ان تحقق تعادلاً فعالاً في نقل الحدس .

وتنضج التصويرية لدى هاوند في الاناشيد :

يهتز الدرع الخاوي والاوز ينتقل

ص ١٥

أعمدة الحجر الرمادية؛

.. وسلم الحجر الرمادي

الممر الفرانيت نظيف الترتيب ،

ص ٦٩

امامي ماء مسطح

والاشجار تنمو في الماء

جذوع مرمرية تخرج من الركود

ويعمر الـ Palazzi

في الصمت

الضوء الان وليس ضوء الشمس

ويمكن تفسير هذه الصورة كأجزاء للفكرة الرئيسة التي تدور حولها الاناشيد
 Cantos ، بيد انها تؤدي عملها الحقيقي بالتحليل ، من النوع الذي اوصى به
 (مارينيتي) انها استعارات يكون عنصرها الرئيس شعوراً ما لاتستطيع الكلمات
 تشخيصه . ان فك غموضها لللائمتها السياقات السردية التي هي جزء منها سييهت
 الاطراف الحادة لتفاصيلها . لذلك يستخدمها (هاوند) كشظايا ، مؤخراً الوضوح
 حتى تكون قد حققت تأثيراتها كصور .

إن اكتشاف (هاوند) لتأملات (فينولوسا) حول الكتابة الصورية الصينية عام
 ١٩١٣ قبل ان يتحول من التصويرية الى الدوامية ، يؤكد وجهه نظره من ان الصورة
 المتأصلة في الحقائق الخارجية يمكن ان تخدم كوسيلة للادراك المعزز . وكان
 (فينولوسا) اثناء دراسته للغة الصينية ، قد اتخذ انطباعاً بأنها استعارية من حيث

الاساس ، تستخدم علامات قديمة لاشياء ملموسة لنقل المعنى بطرق متعددة . ومن خلال دراسته للترجمة خلّص الى الشعور بأن العلاقات التي يحددها النهج الانكليزي تتعارض مع تلك التي تظهرها الكتابة الصورية التي راها اكثر اصالة لأنها مبنية على الطبيعة والعالم الحقيقي .

بهذه الطريقة واجهته مسألة تعارضت مع التصويريين ، منهم (وليمر كارلوس وليمز) ، والدعاة الاخرين للبداهة . وقد حاول التصويريون ان يكسبوا قدراً معيناً من الحرية من مجرد معان «متداعية» عن طريق ربط اللغة بالواقع ، كلمة فكلمة وعبرة فعبرة . وبدلاً من حمل الامور الخارجية الى مسرح الحواطف ، مثلما فعل الرومانطيقون من خلال التشخيص وطرق اخرى مشابهة ، فقد حاولوا توليد المشاعر عن طريق الادراك الموضوعي واكتشاف ان لا «افكار إلا في الاشياء» مثلما عبر وليمز عن ذلك .

وقد اشار (ل . س . رميو) الى أنهم اعتبروا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الادراك ، الى داخل الاشياء ، أي قوة ادراك خاص وجمالية جديدة . وهناك شيء من هذا التاكيد في ثناء (فينولوسا) على الكتابة الصورية لأنها تحتفظ بالشيء - او نسخة منه - امام العين في الوقت الذي تبرز فيه معناه الفكري لتكون بمثابة استعارة حية . ان اللغة الشعرية نابضة بالحياة دوماً بطيقة فوق طبقة من المعاني المضافة والتألف الطبيعي لكن وضوح الاستعارة في اللغة الصينية يميل الى ابراز هذه الخاصية لمصلحة قوتها ، وبالنسبة الى (فينولوسا) فان الشعر يفعل بوعي مايفعله الفكر البدائي بدون وعي وهذه اشارة واضحة الى الاستخدام ما قبل العقلاني للغة لربط الاشياء لتكون بمثابة «افكار موحدة» سماها (شيلي) Shelly مجازية في جوهرها ، المطابقات الاسطورية التي قبلها البدائيون على انها حقائق يحولها الاستخدام الحر في اللغة الى استعارات . وقد شعر (فينولوسا) بأن من مسؤولية الشعراء والمفكرين اكتشاف الاستعارات الخفية التي تربط الكلمات بالطبيعة ، والابقاء عليها حية في اللغة التي استخدموها .

وقال (هاوند) ان (فينولوسا) وفرّ عليه الوقت . فأظهرها لما اعتبره سمات استعارية للغة الصينية بين لـ (هاوند) مايجب ان تكون عليه الصورة - اداء موضوعي ملموس للمشاعر الفردية والعلاقات غير الملموسة - وعندما انتقل من التصويرية الى

الدوامية ، غير فكرته في وظيفة التفاصيل بضمن القصيدة . فبدلاً من مجرد تشخيص أو تجسيد الأفكار ، ينبغي لها ان تجمع في نقطة مشعة او مجموعة من المكونات المتباينة بعض الشيء ، والتي تنشط روابطها المعقدة مع بعضها الاخر دوامة لومركز قوة . فكل قصيدة من الاناشيد هي اغبه بالدوامات منها بالكتاتية الصورية لأنها تؤكد على العلاقات بين تفاصيلها وليس المعنى الذي تولده كل واحدة منها . والعلاقات ذاتها متباينة ، غير ثابتة . وتبقى الصورة ، كما يتصورها (هاوند) أصلاً ، عنصراً للدوامة . لاننا نجد فعلاً في «الاناشيد» وبغزارة لم يسبق لها مثيل . تلك الوصف الحاد المرئي الذي يبرز حافات الشعور ، مثل ظلال اوهالات ، وراء حدودها المادية ، لكنها مجمعة بحيث تتداخل وتتقاطع بطرق معقدة ، موفرة قنوات يمكن خلالها ، حسب قول (هاوند) ، ان تنتقل الافكار دون ان تثبت في مجموعة الصور مثلما هي . وهي تعدد أثناء انتشارها عقدة العلاقات التي تقدمها الصور ، لتخلق صيغة تجريدية . فالنشيد الرابع IV ، على سبيل المثال ، لا يقدم رسالة جوهرية حول أتيس Atye ، واكتيون Actaeon ، وفيدال Vidal ، وكابستان Cabeston : فقد مر الجميع بالانمساخ ، ولكن تحت ظروف مختلفة ولاسياب متباينة ، وكل شخصية تتخذ مكانها كصورة ، في دوامة من التشبيهات والاختلافات يحددها ذهن القارئ خلال انتقاله بينها ، معزراً أيها . وقد قال (فينولوسا) ان العلاقات اكثر حقيقة واهمية من الاشياء التي تتصل بها .

وقد اعتبر (وليم كارلوس وليمز) للصورة المجازية الدقيقة نقطة اختراق لا يستغنى عنها لتحرير الكلمات والشعر من عبء المصدر واعتبر صورة للتشبيه المجازية الاعتيادية عائقاً في سبيل فهم حقيقي للواقع ، لاسيما عندما تخضع لروابط تقليدية . فقد كان هدف الصورة المجازية ، بالنسبة اليه ، العزل الحاد لما هو فريد في التجربة من خلال تلك القوة التي تكشف في الاشياء التي هي كمال الشيء المعنى . وهذه الخاصية يجب ان تكون قريبة لما اعتبره (هويكنز) بالاسلوب المعز inascope والصورة المجازية التي تلتقطها تمكن اللغة من نقل الحدس الخاص الذي اكد عليه (هولم) والخامسة الملموسة لـ (هاوند) ، ولانشاء «الجو الاجنبي» لارسطو . وقد قطع (وليمز) شوطاً بعيداً في اصراره على البداية الى حد القول «ان على الشعر ان يسعى الى شيء آخر ، سوى هذه الحيوية لوحدها ، ولذاتها» . ولكن طالما كان من الممكن

الحصول على الحيوي فقط على شكل صفة لذاتها ، فإن الشاعر يسلم القصيدة لما هو مصور مركزاً على الشيء بحيث لا يستمع أي جزء من اليمين أو اليسار . وما كان (وليمز) ليعترض على أولئك الذين يشيرون إلى أن هذا المبدأ لا يتجنب الاتجاه الذاتي . ويأن العقل للراصد يعترض بحيث يصبح الظاهري مظهراً للواقع الباطني على كل حال . لكنه شعر بأن الخيال يحتاج إلى حقل من التفاصيل الواضحة الجوهرية ، لتحقيق النصاميم التي مثلما قد رأينا ، كان يرغب في تمييزها على أنها هندسية ومنفصلة عن التجربة الخارجية .

وملكة صنع الصورة لـ (وليمز) تتحرك من الاقتناع بأن جميع الأشياء ، رغم فرديتها ، تشترك في شيوعة الوجود المطلق . «لا يوجد شيء لا يمكن أن يكون شيئاً آخر بحركة خيال» ، هذا ما كتبه في «كور في الجحيم» ، حيث هناك تتنازل عن الكثير من الارتجال في هذا الكتاب للتجارب المرتبطة مع بعضها خلال هذه القاعدة المجازية الكونية . وتستقي الصور المجازية الناتجة موادها من الحياة اليومية . وهناك بصورة عامة تفاوت بين عناصرها ، يظهر قوة الخيال في وصفها مع بعضها ؛ وغالباً ما تكون غير تامة ، تاركة واحداً من العناصر للاقتراح بحيث يتم متابعة النص عن كثب ، أن لم يكن روح قياس (مارينيتي) المستقبلية .

ماذا يمكن أن يعني لك أن يرندي طفل
ملابس جميلة ويتكلم ثلاث لغات أو
أن أمه تذهب إلى أرقى الحوانيت ؟ ذلك
يعني أن لتموز حاجة ملحة لشمسه المحرقة
لكنك أن جنيت ثمرة واحدة من العليق
من شجر الدردار فأنني لن أعرف أنها هي مهما
غسلها المطر . قال الشيخ اجعلوا منامي من اغصان
شجرة البندق السحرية
أنها تثمر في أوائل الشتاء

إن المرء ليحس بأن (وليمز) يفعل بالصور المجازية ما وجد أن (جويس) كان يفعله بالكلمات . «مقتباً سياقاً غير واضح بصرف النظر عن السياق النحوي» . ويمر

الخيال الارتجالي بسرعة فوق التفاصيل متبعاً سبباً حدسية تقترحها طريقة الكتابة الالية التي كان يستخدمها (وليمز) وليس من المستحيل في هذه الحالة وحالات اخرى ، اعاده تركيب حركة تفكيره . فالام والطفل مُزَقَّمان لأنهما يتمتعان بقدر حنون مثل شمس تموز ، فَعَمَلُ العليق يحذّرنا من أن الاشياء الجيدة هشة . فيُثَمِّن الرجل الشيخ ، مدركاً هذا شيئاً يقاوم الدمار أطول فترة ممكنة . ولكن حتى لو برزت من الناحية المنطقية ، فلأن الصور المجازية في «كورا في الجحيم» تعتمد في تأثيرها على نفاقها وليس مدعشاً أن (وليمز) رحب بالصريالية وترجم كتاباً لـ(فيليب سويو) ، واعترف حالاً بأن السرياليين كانوا يحررون اللغة من التراكبات الميتة للمخيل الفعلي والفكري واعادتها الى «الواقع المدعش» للخيال . وكتب في عام ١٩٢٢ ، قائلًا : إن السريالية لا تكتب ، إنها الحقيقة الوحيدة ، إنها وباء . أجل إنها مجرد كلمات .



ومع أن قصيدة «الرباعيات الاربع» قد ابتعدت كثيراً عن الفترة الحديثة المبكرة من حيث النبرة والفلسفة ، فإنها مع ذلك تلجأ الى الصور المجازية المبهمة للوصول الى مواطن المعاني التي لا تبلغها الكلمات . وثمة شعور بأن كل ذرة من المادة ولحظة التجربة في الرباعيات الاربع اظهرت وثبات الهي : مع ذلك فعندما تفحص من خلال عدسة العقل فإنها تبين تناقضات غير مفهومة وانقطاعات . ومهمة «اليوت» هي ازالة هذه التقسيمات ، لنقل وحدة الكون الذي تكون فيه التفاصيل غير قابلة للتمييز عن العوالم . بحيث «يكون القاريخ الان وانكثراء» . وواضح ان اللغة لا تستطيع القيام بهذا لأنها تشترك في الشكليات التي نعت الحس والذكاء العالم انها موجودة في الزمن وغير ثابتة :

الكلمات تتحرك ، والموسيقى تتحرك

في الزمن فقط ، ولكن ذاك الذي يعيش فقط لايمك
الا ان يموت ص ١٢١

وهي تعكس أن الانسان غير معصوم عن الاخطاء

الكلمات تتمطى

تنصدع وتنكسر احياناً ، تحت الوطء ،

تحت الجهد ، تنعثر ، تنزلق ، تهلك

تتنفس بالغموض ، لمن تليث مكانها ص ١٢١

ولا يستثنى الشعر من هذه الاحباطات ، مثلما ذهب الى ذلك (ملارمه) والشاعر ذاته يُعدُّ مساعيه لاستخدام الكلمات احباطاً ، لانها تبدو انها تخدم فقط :

الشيء الذي ليس على المرء من بعد قوله ، او الصيغة
التي لا يريد المرء ذكرها

ص ١٢٨

(ونحن نتذكر ان (هاوند) اثبت أنه ماكان على المرء الا ان يقول «انا» am لكي يكف عن ان يكون ذلك الشيء) . ومن المستحيل تحقيق تقدم في المجازفة الشعرية ، لان كل مسعى بمثابة «غارة على ماهو غير منطوق / مع العدة البالية وهي تتردى» ، ومهما كانت مواطن التعبير التي قد يكسبها المرء فانها تُكتشف من قبل الآخرين مسبقاً . والشاعر المؤلف الذي يتحدث في «كدنك الصغير» Little Gidding يقول ان اللغة عرضة للزمن ولا بد ان تجدد باستمرار لكن ما ينبغي له ان يقوله في بيان مميز تحفزه اليه فكرة (ملارمه) القائلة ان رسالة الشاعر «لتنقية لغة القبيلة» ، ليس التحذيراً من حماقة النظر الى الشيخوخة بغية الاقتناع .

ويعترف (البوت) بأن اللغة تتحمل مسؤولية خاصة لعدم كفاءتها الذاتية ، لانه .. من اجل فهم / فكرة تقاطع الفضاء / مع الزمن انما هو وظيفة القديس - اونوع من رحمة الهية تفوق المسعى الانساني ، ومع ذلك فشمة لحظات «في الزمن وخارجه» تكرر تجربة المطلق في التجربة البشرية . ولما كانت تقهر التقاسيم المفروضة على العالم بواسطة العقل ، فنحن مجبرون على القول أنها اللحظات التي تتوافق فيها ما نسميه تناقضات ، وما نطلق عليه تخالف يرى بمثابة عناصر لاستقرار كوني واحد . وللمتحدث الذي يزور حديقة (برنت نورثن) Burnt Norton ، افكار مؤلمة عن الرغبة غير المتحققة في أنه ربما كان سيمتع بعض الضيوف هناك ، وعن خيبة الامل لوحدثه الحقيقية . فالبركة الجافة ، التي تبدو تناقض ظاهري مملوء بالماء حاملة النيلوفر عندما تشرق عليها الشمس ، انما هي صورة مجازية عن كل «ماكان سيكون وما قد كان» أنه الامر مناسب ان يعكس شيء واحد الامكان والواقع جميعاً ، لأنهما سوية ويشيران الى نهاية واحدة ، وهي حاضرة دائماً .

وتجسد الصورة الاخرى توافقاً مشابهاً . فالتناقض الظاهري في «بدايتي نهايتي» التي نستهل بها «ايست كوكس» ، يحل في استعارات ثلاث : سياقات التركيب ، التي تُحل فيها دور جديدة محل القديمة ، لطيف الاحتفال القديم في حفل مفتوح ، وتطابق الشعر مع رؤيا البحر عند الفجر «أَنْ هُنا . / او هناك ، او في مكان اخر» ، وقد يصل الانقاذ في لحظات من اليأس وعدم الاكتراث ، عندما يحل الظلام بين تبدلات المشاهد في مسرح ما ، حين يقف قطار تحت الارض ويتلاشى احاديث المسافرين في ارتباك ، حين يفرغ مخدر ما الدماغ من التفكير . وقد يستطيع استعادة حاسة الهدف ، في اوقات كهذه ، حين يوضع الجهد الواعي جانباً ويستسلم لتوافه الحياة الاعتيادية . وهكذا سيكون الظلام نوراً والسكون رقصاً : جميع هذه نظائر لصورة (اليوت) الكونية ، عجلة العالم تدور حول مركز غامض ثابت ، الذي هو المصدر الساكن لكل حركة :

ولا تسمى ثباتاً

حيث يجتمع الماضي والمستقبل

ولا الحركة من وال

من ١١٩

ولا الصعود ولا الهبوط

ان صور (اليوت) للاشتراك الالهي كما هو الحال في صور السريالية ، توجد ما هو يائس ومتناقض . وهدفها كما هو الحال في الصور المجازية توليد سقوط للاقنعة التي يؤدي فيها قلب معارضة واحدة الى قلب الجميع بحيث تتحطم افكار الترتيب التقليدية . فاذا كان ممكناً ان تماثل ظلمة المسرح بنور الله ، فإن على الصورة ان تخفي جرعة قادرة على شفاء المرض العقلي للتناقض . وعليه ، فأنه ،

من اجل الوصول الى هناك

الوصول الى حيث انت ، للمجيء من حيث لست هناك

عليك ان تذهب بطريقة حيث لا توجد نشوة

من اجل بلوغ ما لاتعرفه

عليك ان تذهب بطريق هو طريق الجهل

من اجل امتلاك ما لاتملكه

عليك ان تذهب في طريق تحويل الملكية

من ١٢٧

فمن الناحية الذاتية ، ويدون اعتباراً ما الأفكار الوجودية ، يتفق استخدام (اليوت) للصور الغامضة ، في (الرباعيات الأربع) مع المبادئ السريالية . و(اليوت) هو عكس (بريتون) . فالسريالي يجمع بين أشياء متفاوتة من أجل الإشارة الى مستوى اخر من الوجود الذي يمكن للآخرين ان يتعايشوا فيه سوية . فلا علاقة للمكتبة الخياطة بالمظلة كما نعرفها ، الا ان لقائهما يخبرنا بأن هناك مملكة ماوراء قدراتنا ، حيث تكون لهما صلة ببعضهما وفكرة المطلق لدى (اليوت) حدس مسبق ، والمواقف التي تظهر ما نعتقد انه تناقض لها وظيفة جعلنا واعين بها ، بالربط بين واقعين بعيدين من بعضهما . «فالوقت المدخر» هو كذلك «الوقت الحافظ» . «فالتفاحة المرة وقضمها» ، يقدمان الالم أولاً كتجريد متأمل فيه من بعد ، ثم كتجربة معيشة . وقد يؤخذ الصخر في الماء كعلامة بحرية في المناخ الجيد ، ولكنه في وقت العاصفة ، يعود الى ماكان دائماً . هذه الاستقطابات التي تثني الواحدة في الاخرى تعين حافة النبات ، حيث يكف التناقض عن الوجود . والصور التي تجسدها لاتستطيع النطق بما يكمن وراءها ، لكنها تستطيع الإشارة الى انها هناك

الزعر البري المخفي ، او برق الشتاء
او شلال الماء ، او الموسيقى مسموعة بعمق
بحيث لاتسمع ابداً ، لكنك انت الموسيقى
طالما بقيت الموسيقى . ماهذه إلا اشارات وتخمينات

ص ١٣٦

المحاكاة التهامكية

ان استخدام المواد المستعارة بطرق تتناقض مع الاتجاهات التقليدية في الاصاله والتعبير الذاتي انما هو اتجاه عام مدهش للادب التجريبي الحديث . وقد يكون كل من المادة المستعارة ، والتي غالباً ماتأتى من النثر الحقيقي او النفعي ، والطرق المتبعة في وضعها في العمل الادبي التي تتضمن الاقتباس والاماع ، والمحاكاة التهامكية

والترجمة ، والتلخيص والشرح ، صعب التشخيص مع الادب الخيالي ، فخمس وسبعون سطرأ على الأقل ، من بين الاسطر الـ (٤٢٤) من «الأرض اليباب» هي اقتباس ، ترجمة ، محاكاة تهكمية ، وما الى ذلك ، واربعون منها منولوجات مسرحية تلقى بصوت غير صوت الشاعر وبقيّة القصيدة مليئة بالملاحظات ذات المغزى . والقصيدة (هاوند) المسماة (موجرلي) حوالي (٤٥٠) بيتاً ، ستون منها على الأقل اقتباسات او ترجمات او تشتمل ، على الاغلب ، على الملاحظات لاعمال في اللاتينية والاعريقية والفرنسية الى جانب الانكليزية . ويبتدى الكانتو (النشيد) بترجمه لترجمة ، موقفة بأمان وكما هي الحال مع (هانرسون) فانه يستفيد استفادة مهمة من الوثائق المكتسبة من التاريخ الامريكي . والكثير من قصائد (ماريان مور) Marianne Moore مبنية حول اقتباسات من مصادر معاصرة متواضعة قد دمجت بعناية في النص . وليست اية ممارسة من هذه الممارسات جديدة ، طبعاً ، ولكن التجريبيين وجدوا لها استخدامات جديدة تماماً ، فمحاكاتهم ليست مجرد سفرية من الاصل واقتباساتهم ليست طرقة في ايراد الشواهد والملاحظات اكثر من اغناء مستقى من مصادر تقليدية . وثمة شعور بالملصقة (collage) في كل هذا ، الى جانب عنصر طمس الشخصية . بيد ان اهميتها الرئيسية هي انها تؤذي كل وظائف اللغة المتاحة للادب ، حتى اكثرها نفعية .

وتتبع بعض المحاكاة التهكمية في الاعمال الحديثة الصيغة الهجائية التقليدية لكن الكثير منها مستخدم لظواهر واقع الاسلوب ، بحيث يحل محل المضمون كمرکز للانتباه ، ويصبح وسيلة للأفكار . وتظهر لغة المحاكاة التهكمية الفكرة بدلاً من بثها . وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته . وهي تستغل ماسماه (بيركسون) «الرسم البياني للقوة المحركة» سمات النص التي تخبر للقارئ الموقف الذي عليه ان يتبناه اتجاهها . وينكر (بيركسون) ان الانطباعات التي نلتقها في القراءة والاصغاء تعتمد على الذاكرة فحسب ، ويقترح ان نفسر ما نلتعلمه طبقاً للاشارات المعطاة في الحديث ذاته .

الا نشعر باننا .. نتبنى سلوكاً يختلف باختلاف الشخص الذي نتحدث اليه واللغة التي يتكلمها ، وطبيعة الافكار التي يعبر عنها - ويتباين ، فوق هذا وذلك مع الحركة العامة لعبارته ، وكأننا اخترنا

المفتاح الذي دُعي فيه عقلنا لان يعزف عليه ؟ اذ يبين المحرك اليانتي
الطريق لفكرنا . انه الاتاء الفارغ ، قالبه الشكل الذي تميل الكتلة
المائلة لان تتخذ .

وتستخدم المحاكاة الساخرة الحديثة ملكة الشكل اللغوي هذه لصياغة طاقات
تعبيرية لطابقة صيغة مألوفة مع محتوى جديد ، واستغلال التوترات المتباينة الدقيقة
الناتجة عبر المسافة بينها . وهذا التعارض المازح للتهكم الساخر التقليدي تحل محله
مجموعة واسعة من التأثيرات التي يكون الكثير منها غير مسجل . وفي التهكم الساخر
لحديث (ابنوباريس) Enobarbus من «انطونيوكليوباترا» الذي يأتي في القسم
الثاني من «الارض اليباب» ، يستخدم (اليوت) التأثير التهكمي الساخر للتعارض
لتصوير (كليوباترا) حديثة منكشة . فليس ثمة فكاهة ؛ وكل التفسيرات تخفزل
بهدهو . فالزورق ، سفينة «احترقت في الماء» يصبح الكرسي الحديث الذي «لمع فوق
المرمر» ، والهـ الحـب في الاصل اولاد حقيقيون ، وهي في قطعة (اليوت) اشكال
منحوتة مطلية بالذهب . وإن الالوان والحركات والعطور في قطعة (اليوت) والمتعددة
ذاتها اصدااء «واهنة لاصول مفعمة بالحياة مع وصف (شكسبير) حيث يشترك الناس
والاشياء في حيوية عامة .

من الناحية الاخرى ، فان استخدام (هاوند) لرباعيات الخيام عند نهاية النشيد
XXX لإدانة التاريخ الانكليزي ، لايعتمد ، كما هي الحال مع الفقرة في «الارض
اليباب» ، على التقابل وحده . اذ يأتي سطر من المحاكاة الساخرة التقليدية ، التي
تعمل على كل من (براوننغ) و(ونستون تشرشل) مبكراً بعض الشيء في النشيد :
طيتني الآن في انكلترا وقد خرج منها ونستون . الا ان تقليد عمر الخيام لايسخر من
قصيدة (فنتزجيرالد) بل ان الخاصية اللاذعة حقاً للرباعيات المميزة تخدم (هاوند)
للتعبير عن شعور مختلف ، بيد انه لايكاد يكون تعارضياً :

قد ذهب ثيودور حقاً ، وبهـ كل زهرة
كالدّم القاني والثلج الابيض ، تتوهج في الغروب
يصيح ، الدّم ، الدّم ، الدّم ! ضد الحجر الغوطي لانكلترا
كما يعرف (هاورد) او (بولين)

ص ٢١٦

ولا ننكر الحتمية المعتدلة لقصيدة (فتزجيرالد) ، بل انها تتحول الى التهكم
المضاد (هارد) والتهكم الساخر العروضي يوازي تحول في الوظيفة الرمزية
للزهرة . ان زهرة (فتزجيرالد) ، اضافة الى كونها رمزاً تقليدياً للحياة والجمال تستقي
حيوتها من الويل ، من نزيه «قيصر مدفون» ويتخذ (هارد) في «حروب الوردتين» وفي
ايقونية (ثيودور) هذه العلاقات ويطورها ، حيث تجسد وروده عنف التاريخ
لانكليزي .

ومتلما اشارت (فيقان ميرسير) Vivian Mercier فان جويس سيد التهكم الساخر
للفترة الحديثة ، يرى بأحسن الاحوال وهو يبرز خلفية التقاليد القديمة لاسيما
التهكمات الساخرة التجديفية في القرون الوسطى التي اثرها (الكاليون) Goliards ،
والتي تتضمن بعض امثال (الكاليك) Gaelic وتوفر صيفاً لتلك الاعمال التهكمية
الساخرة المهمة قبل (دون كيشوت) . وبرز هذا الضرب من التهكمات الساخرة بصورة
عامة من الخصومات بين مجموعتين مثل الشعراء العلمانيين ورجال الدين ، وقد وظف
(جويس) التهكم الساخر بصيغته التقليدية ليسخر من رجال الدين وللتهجم على تأثير
العلم الزائف على العقل العادي من خلال معالجه (هالوم) . وكان التهكم الساخر
اكثر من مجرد تقليد عند (جويس) ان كان الادب الشعبي يزخر به في زمانه ومكانه .
فان (اوليفر سانت جون كورگارت) Oliver St John Gorgarty وهو اصل (بك
موايكان) كان كاتباً تهكمياً ساخراً هائلاً ، وكان من الطبيعي لجويس ان يجرب نفسه
به .

وتظهر اول التهكمات الساخرة في اعماله المنشورة بِلَاة (اهل دبلن) وخشونتهم .
والابيات الشعرية التي القاهها (هاينز) Hynes في ميوم اللبلاب في غرفة
الاجتماعات ، ووصف الجريدة لوت السيدة (سينكو) Sinico في «قضية مؤلة» A
Painful Case تظهر بمهارة مواقف كتابها من خلال اساليبهم ، ففي «صورة» A
Portrait تصبح الطريقة التهكمية مركزية . والرباعيات التي كتبها «فلملك»
Fleming ، زميل (ستيفن) Stephen في الدراسة ، تتألف من موعظة التقهقر
ويوميات (ستيفنز) جميعها تعمل لتعطي الدليل على حالات الوعي التي لها تأثير على
مصير (ستيفنز) الفكري . ويظهر التهكم كذلك خفية في الحديث المباشر للرواية ،
عندما توصف بعض انفعالات (ستيفنز) العاطفية وكأنها نثر منتقش للتسعينات .

وهناك عدة أمثلة على التهكم السافر في عوليس بما في ذلك رسائل (ميلي) Milly و(مارثا كفورد) Martha Cifford وعناوين الصحف في «ايلوس» Aelus والمونولوج لـ (غرتي ماكديويل) Gerty Mac Dowel ، لكن أكثرها أهمية بطبيعة الحال، الاداءات البارعة لفصل «ثيران الشمس» . ان تعمد (جويس) اعادة تلخيص تاريخ النثر الانكليزي ، اخذاً بعين الاعتبار مثال الجنين النامي ، قد يكون حازماً بعض الشيء . وعلى أية حال ، فان النموذج لا يبرز بقوة لان تعاقب الاساليب لا يكون انطباعاً عن التقدم ، والمكان الوحيد حيث يوجد هناك معنى لتغير محدد يأتي عند النهاية حيث يبنى المزج العجيب للهجة الدارجة ، والعجمة والحوار المبتذل والتعريفات الاخرى تشير الى فقدان السيطرة على الاسلوب . ان الكثير من الاساليب تؤدي فعلاً الوظيفة التقليدية للتهكم الساخر ، مقلدة اصلاً مفرطاً او زائفاً ، لكنها تظهر كذلك القوة التنوعية المرنة والتعبيرية للغة . وفي تذكرنا بان اللغة ، رغم الاستخدامات المميتة التي غالباً ما تخضع لها ، ماتزال قادرة على عكس خصوصيات العقل بدقة مثيرة للدهشة ، وهي تظهر ان الاسلوب ينجح نجاحاً عظيماً في السيطرة على المعنى ، وان الاحداث المروية تكتسب بلاغة ما في الطريقة التي تروى بها .

ولعل اساليب (عوليس) حديثة الصياغة اكثر روعة من المحاكاة التهكمية . فهذه لا تحاكي الخصائص الفنية المستخدمة من قبل الكتاب الآخرين ، ولكن بدلاً من ذلك تعكس مباشرة حالة من الوعي من خلال مصطلح ابتكر حديثاً . والمثالان الرئيسيان لهذا الجنس الادبي الغريب هما القطع المتدرجة لـ (سايلكلوبس) Cyclops وفصل (يومميوس) Eumeus ان مدرجات (سايلكلوبس) تحاكي ضخامة العملاق ، كما اشار (ستيوارت) الى ذلك من خلال وسيلة التضخيم ، وهما لا يتبعان اي مبدأ معين بل يبالغان بصورة ساخرة في اية مشاعر قد تكون لها صلة بالموضوع . في حين يمارس (ايوميوس) من الناحية الاخرى ، ضرباً من الانكماش بأسلوب غير اصيل على نحو سهل وعجيب وواقعي يفتقر تماماً الى اي شيء مثير جدير بالملاحظة . وفي كليهما ، تلعب العبارات المبتذلة والعبارات القياسية دوراً مهماً وتمتد الجمل الى اقوال ضخمة بحيث ان التأثيرات البنوية كالموازنة والتبعية يمكن لها ان تشترك في الملهاة . ان هذه الاشارات مميزة خاصة بالتجربة الحديثة لانها تحدّد حالات من الوعي من خلال الجوانب الفنية للغة وليس من خلال الافكار الحقيقية او الافعال . ان كل ذلك يخص

تنسيق اللفاظ وتركيب الجملة والنبرة والمضمون ، ومهما تحققه هذه القطع يتحقق من خلال المنابع التي تقدمها اللغة نفسها .

Borrowing and Quotation

الاستعارة والاقتباس

ان دراسة (هيرمان مَير) Herman Meyer فن الاقتباس في الرواية الاوروبية التي تظهر ان الاقتباس يؤدي وظائف بنائية حيوية في اعمال الروائيين من امثال (رابليه) Rabelais و(سيرفانس) Cervantes و(ستين) Sterne و(ويلاند) Wieland و(فونتين) Fontane تعطي دعماً غير قليل لاستخدامه بصفة منبع فني جاد .
ويذهب (مير) الى ان الاقتباس الممكن تمييزه يمكن ان يدمج تماماً في نسيج الروايات ويقوم باسهامات ضرورية لمعانيتها . ففي (ترسترام شاندي) Tristram Shandy ، على سبيل المثال ، يبين (ستين) Sterne عن طريق الاستشهاد ببعض وصف (لوك) Locke لعمل الدفاع كم هي غير ملائمة لعمليات العقل الفرضوية لشخصياته ، ويجعل السيد (شاندي) يقتبس (بيرتن) Burton ليظهر استحواذ الكلمات عليه واخفاقه في ادراك الواقع من حوله وتمثل الاستعارات المتعددة من ادب الفروسية في (دون كيشوت) نطاق الوهم الذي يتعارف مع المشاهد الواقعية للرواية في صياغة البنية الجدلية (الدايلكتيكية) للكتاب .

وتستخدم النصوص التجريبية الحديثة الاقتباس بطرق مشابهة ، وغالباً ما تكون العناصر المستعارة اساسية لبنية العمل بأسره ، اذ تشكل علاقات حاسمة مع الاجزاء الاخرى . ويشير (مير) الى انه بينما يستعير كل عمل عناصر ثقافته ، فان الاخرية تمثل بصورة تامة ، وتصبح منابعها منسية ، الا ان الاستعارة المعترف بها تجلب معها بعض المعنى عن اصلها فتخلق صلة بين الاصل والعمل الجديد ويلتمس المؤلف تأثيراً يتألف من حاسيتين ، الاولى متمثلة بالاقتباس (او الخلاصة ، او اعادة السبك الخ) والثانية حساسية المؤلف .

أن دقة هذه الارتباطات وتنوعها يشكلان تعزيزاً حقيقياً للمنابع اللغوية وغزواً لمنطقة جديدة للتعبير الشعري .

ان وسائل خلق الصدى التي تظهر قوية في (الارض اليباب) تلعب كذلك ادواراً مهمة في قصائد لخرى مبكرة لـ (اليوت) مثل (الشيخوخة) Gerontion ، اذ يفكر الرجل العجوز بمعاصرين ، شخصيات مبهمه تدعى (سلفيرو) Silvero ، و(هاكاكوا) Hakagawa ومدام (دي تورنكويسست) Maddame de Tomquist ممن لا نعرف عنهم الا القليل عدا انهم في الظاهر محبوبون للجمال وعالميون . الا ان سلسلة افكاره قد بدأت بالاقتباس ، «نريد ان نرى اية، الشرط الذي يقدمه الفرنسي في انجيل متى (٢٨) من اجل علامة لانتساب يسوع الى الالهية ، انه هذا الشك ، هذا الرفض للايمان لصالح المعرفة القابلة للاثبات التي تصيب (جيرونشن) Gerontion (الشيخ) والناس الذين يخطرون بباله وتقوده الى السؤال، ما الغفران ، بعد معرفة كهذه ؟ والسطر بالالمانية في «الارض اليباب» عند البداية يحمل علامة مميزة لشيء حقيقي من الحادثة مستقاة من الحياة الواقعية ومقحمة في القصيدة ، حاملة معها جميع مضامين المصقة . وكل الاقتباسات من (تريستان وايسولد) Tristan and Isolde ، التي تلي ذلك مباشرة ، اكثر اثاراً للمشاكل واكثر ابحاثية . وهي مربوطة بصورة غامضة بشخصيات ، واكثر «غداري الراين» Rhine-Maidens من (كوتن دامرنج) Gotten dammerg في «موعظة النار» Fire Sermon التي هي تطيرات فتيان العصر الحديث ، ضحايا الاغواء ، اللواتي يتحدثن عند نهاية الفصل . وتتحدى هذه الاستعارات أي تفسير بسيط . وهي محصورة بين معقّفين بواسطة اغنية البحار المبهجة منذ بداية (تريستان) والملاحظة حول خلو البحر . انها تذكر شيئاً عن زيغ الحب المبكر ، وهذا بدوره ذو صلة بفكرة التلاشي Deeline في نحيب (غداري الراين) واحزان الفتيات الانكليزيات ومشهد الحضارة الحديثة برمته . وتعمل الكلمات المأخوذة من نص (فاجنر) Wagner لكونها مصحوبة بذكريات الموسيقى ، بمثابة اشياء مدركة بصورة حسية بضمن اطار القصيدة ، ملفظه جزئياً شأنها في ذلك شأن جميع الاشياء الحقيقية ، مع ذلك فانها قادرة على بث المعاني في جميع الاتجاهات والاقتباسات في نهاية «الارض اليباب» بأسرها تعبيرات عن معنى الخسارة ، وهو احساس يجده اليوت مناسباً جداً وبخو خاص للفقر الروحي للحياة

الحديثة . والكلمات ذاتها ذات معنى لكن قوة المشاعر المتضمنة فيها لا يمكن معرفتها إلا من خلال السياقات التي استعيرت منها ، أناشيد الاطفال ، المظهر وما الى ذلك . والقارىء مدعو الى ان يجمع هذه ، كأنما هي مقتطفات ذهنية او وسيلة لترتيب اراضي ارثه الثقافي خلال موازنات وتباينات وقرائن تاريخية مناسبة .

وفي الشروع بـ (النشيد) (الكائنات) الثامن لـ «هذه النكت التي احتفظت بها (ساندتها)» ، فان (هاوند) يعنّف في الظاهر (اليوت) لاستخدامه اقتباسات بروح قديمة ، ثم يقرّ في العبارة الاعتراضية بانها تخدم فعلاً الغرض الذي اراده لها . ولم يستطع ، بالتأكيد ، اي واحد توسيع طرائق «الارض اليباب» واستقلالها بصورة اكمل مما فعل (هاوند) . و(الانشيد) ، الى حد بعيد جداً ، قصيدة مصنوعة من مواد مستعارة ، وأنّ منابعها الادبية والتاريخية ليست بترك النابع الثقافية الاعتيادية بل حتى غير الاعتيادية . ولم يكن لـ (هاوند) نفسه الامعرفة عرضية بالكثير منها ، وحرّى بقارىء (الانشيد) ان يعرف ليس منابعها فحسب بل ماهو اكثر الحاجاً ، كالتحريفات التي اخضعها لها سواء عن قصد او عن طريق الخطأ . و(هاوند) ممن يعتمد عليهم نوعاً ما عندما يبحث في المواضيع الادبية الغربية رغم ان احكامه المسبقة تتألق في اهمية (التروفر) Trouvres وتقلل من اهمية الكلاسيكية الاغريقية ، لكنه متقف ذاتياً في علم الاقتصاد ، والتاريخ ، او اللغة الصينية والمصرية والانتروبولوجيا (علم الاجناس) والمواضيع العديدة الاخرى المتخصصة التي يفترض في (الانشيد) ، التي هي ربما اكثر القصائد جرأة ، ان تتبرها .

ان الترجمة في الاوديسا التي تشغل اغلب النشيد الاول تطرق واحدة من الافكار الكبرى للقصيدة (التي هي واحدة من الاهتمامات التي شغلت (هاوند) طوال حياته ، من خلال رمزيه . حالتها كترجمة . وانها ترجمة هاوند بالانكليزية للقطعة التي تصف نزول (اوديب) الى العالم السفلي ، التي وجدت في ترجمة باللاتينية من قبل (اندرياس ديفوس) مؤلف من القرن السادس عشر ، عرف باسمه فقط . وقد ذكر (هاوند) عام ١٩٢٥ ، وهو يرأس (و . هـ . د . روز) W. H. D. Rouse حول ترجمة الاخير الفثرية (لأوديسا) انه شعر بسمة القِدم في «نيكوياء Nekuia او النزول ، ومن الناحية الاخرى فان عمر الاوديسا يبلغ (٢٠٠٠) سنة وما تزال جديدة ولا بد ان ترجمة ما تلتقط هذه الطراوة من خلال الاصالة اللغوية . وهذا بطبيعة الحال مبدا

ترجمة (هاوند) ذاته والكثير من ثقافته : نقل الخاصية الفردية لمؤلف قديم من خلال اسلوب حديث أوجد لهذا الغرض . ولا يمكن فتح ابواب ثقافة الماضي امام القراء في العصر الحديث من خلال التقليد او النقل الاالي بل من خلال عملية التحويل ، اعادة غرس الروح الاصلية في صيغ جديدة في اللغة تصاهي تلك المستخدمة في اللغة الاصلية . وقد ذهب (دانيال د . بيرلمان) Daniel D. Pearlman الى ان ذبيحة الدم التي ورد وصفها في القطعة اعتبرها (هاوند) رمزاً لهذا التجديد الثقافي ، وتعرض الترجمة بصورة درامية عملية التحول التي تصورها هاوند باعتباره (هومير) Homer من مجدداً معتدلاً .

وتوجه نهاية (النشيد) Canto بدقة لهذه العملية والكلمات اللاتينية .

Venerandom... cypri munimenta sortita est

«نؤقر الاثر القادم من قبرص» .

اقتباس مطعم ببعض الانكليزية ، من نسخة لاتينية لواحد من الاناشيد الهوميرية . ويمكن ربط هذا مع (نيكوياس) على اساس الثيمة ، طالما توصف فيه (افروديت) وهي تحمل الفصن الذهبي للتجديد والذي يحمله (تريزياس) Tiresias في الفقرة من اوديسا لكن ثمة رابطة اخرى اكثر وضوحاً . فبعد نشر شيء اشبه كثيراً بالنشيد (كانتو) (I) على انه الثالث من بين (الاناشيد الثلاثة) في مجلة الشعر عام ١٩١٧ ، استخدم هاوند ترجمته من (ديفوس) Divus الاصل اللاتيني ، والنسخة اللاتينية للقطعة من النشيد الهوميري في مقال عن مشاكل للترجمة ظهر في مجلة (الايكويست) egoist ، ايلول عام ١٩١٨ . وفي بحث في مسألة ما اذا كان اثنان من علماء القرن التاسع عشر ، ترجما الاوديسا الى اللاتينية ، لم يستفيدا من ترجمة (ديفوس) . ويقدم (هاوند) القطعة المنشورة من قبل احد المترجمين المشتبه بهم عن انها له من النشيد الهوميري Homeric ، كشاهد على السرقة الادبية مع التقليد الدقيق لها . وهكذا فان الترجمات والاقتباسات في النشيد ، لاسيما تلك التي يرافقها التوثيق في النص ذاته بنمط غير تقليدي ، مرتبطة بمسائل لها صلة بعملية النقل النقائي . ويكاد النشيد يفهم تقريباً على انه نسخة مختصرة للمقال . ان افتتاحية الاناشيد تبرر ذاتها بشكل كامل على انها شعر ؛ لكن (هاوند) كان له هدف عالمي ايضاً في وضع ترجمته التي نقلت مرتين في محلها البارز . لقد كان مهتماً بمعرفة ان (الفصن

الذهبي) المجدد لم يفقد قدراته السحرية .

وتخلق المصادر المتعددة للنشيد (I) انطباعاً تضمينياً تربط فيه فترات تاريخية متباعدة مع بعضها بعضاً . وهذا واحد من اهم التأثيرات الشائعة لاستعارات (هاوند) . ولكنه ليس الذي تحققه القصيدة بالاعتماد على قواها الذاتية ، فعلى سبيل المثال ،

صنوبر ناكاساكو

ينمو مع صنوبر (ايس)

ص ١٥

من نشيد (كانتو) IV مثال واحد للالزمة الدالة التي وضع (والتر باومان) Walter Baoman اهميتها بقوله .

تقف في تاكاساكو الياباني شجرتا صنوبر مشهورتان تسكنها روحا زوجين (رجل ، وامراة) يبقي حبهما الى الابد ... وفي (ايس) Ise ، وهو مكان مقدس اخر ياباني ، يوجد ضريحان مقدسان لعبادة الاباطرة اليابانيين والهة الشمس ، اسلافهم الاوائل . وهذا الضريحان يقفان على ما يبدو في ايكه من الصنوبر .. ولعل هاتين المجموعتين من الاضرحة حسب التقليد الياباني يعتقد انّ لهما علاقة بصورة غامضة مع بعضهما والعلاقة في نظر (هاوند) بين الصنوبر هي من النوع الذي كان يفترض العالم الكلاسيكي انها موجودة بين النيل ونهر (انيربوس) Inopoes في (ديلوس) Delos .

ولست هذه نهاية هذه السلسلة من الالقاءات ومع ذلك ، وبدون التوغل اكثر فانه واضح يأنه اكثر العقول تسليحاً ما كان ليملك عناصر التقليد الغربية والشرقية هذه في متناول يده للتذكير السهل . ويسأل هاوند قارئه ان يطلع على فترات واحقاب معينة من ثقافة العالم ، بحيث يستطيع ادراك النمط الذي تخلقه قصيدته من العلاقات بينها . انه نشاط يبدأ بالجهد الفكري . لكنه ينتهي بالتجربة الجمالية رابطاً الاثنين معاً في وحدة كانت واحداً من تطلعات الفترة التجريبية وغالباً ماتعمل الاناشيد على قيادة القارئ الى سياق مهم من خلال اقل ما يمكن من الالقاء ، يتألف احياناً من كلمة واحدة فقط . والمصادر التي يمكن عدّها باصابع اليد . للقصيدة (سورديلو)

Sordello ماهي الا بقايا اثرية لعزم (باوند) على كتابة قصيدة على غرار قصيدة (براوننك) Browning لكنه يجب التحري عن الاملاءات القليلة اذا ما اريد لهذه الحقيقة ان تبرز . ان تتبع (باوند) المتباطيء لخطوات (دوكانا) Dogana في فينيسيا في مستهل النشيد الثالث يوازي القطعة في (الكتاب الثالث) من (سورديلو) حيث يقطع (براوننك) روايته ليصف نفسه جالساً «على عتبة قصر خربة» في (فينيسيا) . يتأمل بعض الفتيات الفلاحات . ويتسأل (براوننك) أيهما ستكون ملكته ، ويقول (باوند) مستأنفاً افكاره حول «اولئك الفتيات» ان له واحدة في ذهنه وليس كثيرات . وبينما لا يذكر شيئاً عن (براوننك) او (سورديلو) في هذه القطعة ، فانه واضح ان (باوند) يضيف ، عند انتهاء ايمائته ، مسحة الى الصلة التي سبق ان ذكرها بين قصيدته وقصيدة (براوننك) وهناك قطع في الاناشيد حيث تشكل الايماءات الموجزة المبهمة من هذا النوع جناساً من النخف مستقاة من ثقافات وحقب تاريخية مختلفة ، وهي الاداة التي تصبح شائعة باطراد في (بيزان) Pisan والانشيد فيما بعد . وهي تعطي الانتطباع بان ثقافة العالم بأجمعها ماهي الا مدينة واحدة ذات شوارع تشع من المراكز المبعثرة بصورة واسعة .

Typographical Experiment

التجربة الطبائية :

ان الانحرافات عن الطباعة التقليدية ، مثلما رأينا مسبقاً ، يمكن ان تستخدم لقوليد تأثيرات متباينة تبايناً واسعاً لكنه من الممكن اجراء تعميم واحد عنها انها مثل المخلقة Collage ، غزوات الواقع الفيزياوي الى داخل مملكة الخيال للآثر الادبي ، وبغض النظر عن الوظائف التعبيرية ، فأنها تقدم تجربة البداهة بتوجيه الانتباه الى الجوانب الفيزياوية للطباعة ، وقد اعتبر (ملارم) Mallarmé شكل الكلمات والاحرف او شكل القصيدة على الصفحة والفراغات المتروكة بين الكلمات عناصر مهمة لما اسماه بر (دفعه كشتيان) Un Eoup de Des وفي مقاله Quant au livre .
يعمن النظر في الخصائص الفيزياوية للكتاب ، التي يراها شيئاً لايزيد اوبقل عن :

التوسع الشامل للحرف extension total de la lettre فيهيئة المجلد ومظهر الاسود على الابيض للصفحة ، بل الحاجة الى قطع الصفحات لفتحها بسكين مما يذكر بعمل قرباني يلهي جوانب مهمة لتجربة القراءة . وتعد هذه الاعتبارات بصورة عامة طبعاً لا صلة لها بالموضوع وفي الحقيقة ، فإن الطباعة يفترض فيها ان تمتاز بجعلها قياسية وبذلك تمنعها من ان تصبح عائقاً بين الكلمة والقارئ . لكن الكتاب التجريبيين تمنوا لو ان سمات الكتاب ، التي يحاول الطابعون جعلها حيادية ، غدت ذات معنى بدلاً من ذلك ، إذن لاصبحت لها القوة المباشرة للاشياء .

وكان وراء التجريب الطوبغرافي (الطباعية) مقاصد عديدة ، وقد توخى الكتاب من استخدامه اثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة الاعتيادية والتغلب على تفككات عديدة للحساسية وانشاء بعد حيث يمكن ان يلتقي الشعور والنشاط العقلي . وازضافة الى خرق ستار العرف الذي اقامته الطباعة ، فان الكثير من الابتكارات الطباعية تحاول بصورة واضحة تحقيق بعض تأثيرات الفن التصويري وكان (السنخ) Lessing قد فصل بين الفن والشعر على اساس ان الاول له وجود في الفضاء والآخر له وجود في الزمن ؛ لكنه في الفترة التي صيغ فيها مفهوم الفضاء - الزمن ، ربما كان من الطبيعي التفكير بربط الاثنين كطريقة في اظهار ان البعدين ليسا منفصلين عن بعضهما . كذلك كانت التجارب مع الطباعة اسلوباً في التغلب على العادات الراسخة التي قادت الناس الى النظر الى الكتابة بطريقة والى الصور بطريقة اخرى . ويتوقع من الكتابة ان تكون شفافة ونفعية ، يعتمد وجودها على المعنى الذي يمكن ادراكه من خلالها ، ويفترض في الصور ان تكون غير شفافة ولا فكرية ، تنيع تجارب نهائية . وعليه ، فانه يمكن ان يرى المرء ان التجريبيين الطباعيين كانوا يحاولون ان يجعلوا من نهاية واحدة لطيف الفن - الادب ماكان يحاول التكبيبيون ان يفعلوه من الطرف الآخر - لخلق الاعمال التي كانت تشجع مزج العناصر الحسية والفكرية في استجابة واحدة غير مجزأة .

وينقسم الابداع الطباعي للفترة الحديثة المبكرة الى قسمين : انشاء اعراف جديدة واستخدام الطباعة منهلاً تعبيرياً مستقلاً . وتتضمن الفئة الاولى حذف الاحرف الكبيرة في بداية البيت الشعري ، حذف التنقيط ، استخدام الابيات القصيرة جداً من الشعر ، قواعد جديدة للفراغات التي تترك في بداية الفقرة ، واستخدام

وسائل قلما نجدها في الماضي ، مثل العلامات الرياضية ، والاختصارات وما الى ذلك .
 وقد منحت هذه الامور النص المطبوع صورة «حديثة» عندما دخلت في عام ١٩١٥
 واظهرت غرض الشاعر في فصل عمله عن المؤيدين التقليديين . ولم يكونوا دائماً
 تقليديين خالصين ، اذ ان طائفة من الترتيبات الجديدة كانت تدعها اسباب معقولة .
 فالابيات الشعرية القصيرة لـ (وليمز) اعطت كلماته عزلاً ضرورياً ، ويبدو البيت
 الشعري ذو الجزئين . الذي غالباً ما يلاحظ في (الاناشيد) يضع المادة في الخط الذي
 يبدأ بفراغ على مستوى ادنى من التأكيد .

وعلى اية حال فان اغلب الابتكارات الطباعة كانت تعبيرية ، ومطورة تقليدياً تعود
 على الاقل الى عهد (جورج هيربرت) الذي تحلل قصائده «المذبح» Altar و«اجنحة
 الفصح» Easter Wings اشكالا تتماشى مع مواضيعها ، وهذا ابتكار من شأنه ان
 يكون متطرفاً في اي وقت . وقضية (مالارمية) ، مؤسس المهنة في الوقت الحديث ،
 فريدة لان التحويلات المطبعية التي استخدمها في «دفعة كشتبان» un comp de
 des كانت ترمي الى اتاحة مخرج من المستوى اللفظي للقصيدة ، والتوجه مباشرة الى
 العين لكنها في قيامها بهذا اكتسبت نوعاً اخر من الرمزية فالفراغات البيضاء
 للصفحة هي فراغ البحر والسماء والخطوط النازلة للشعر تمثل سقوط الزهر (النرد) .
 ومع ذلك فقد استأنف (مارينتي) الذي كان ناقداً لـ (مالارمية) ، افكار مارميه حول
 الطباعة وطورها خيالياً ليكتب قصائد مستقبلية تروى العين مع كل تغيير للنوع .
 المسافات والتنسيق . ويتصف احدي قصائد مارينتي النثرية شارعاً منحدرأ هكذا

Strada scendere الى الشارع

scendere نزول

scendere نزول

scendere نزول

salire scendere نزول

scendere scendere نزول

pianerottolo d'un torrente النزول درج المحرى

scendere ancora

While a scene of warfare is rendered عريباً هكذا

كرة + شمس
SOLE + PALLONE

مروعة
FRENATI

لهيب عظيم
famme giganti

اعمدة دخان
colonne di fumo

السنة نيران
spiralì di scintille

قرى تركية اشعلها الحريق
villaggi turchi incendiati

وقد اصبح (كويلوم أبولينير) Guillaume Apollinaire عند تحالفه مع المستقلين مقتنعا بفائدة الطباعة الجديدة وبيانه عن التوالف ضد التقليد المستقبلي الذي نشر في مجلة المستقبلية الإيطالية (لاسيريا) Lacerba المزخخة في ٢٩ حزيران ١٩١٢ بموجب النوع البارز للاحرف الضخمة وباحجام مختلفة في مجاميع زخرفية. وقد قلدها (وندام لويس) في السنة التالية في مجلته (بلاست) Blast. ولكن اسهامه الرئيس لاستغلال الطباعة كان مجلده (كوليكرام) Colligrames ١٩١٨ الذي يتضمن قصائد مطبوعة باشكال توجي بمواضيعها، حاملة ممارسات (جورج هربرت) و(مالارميه) لتشمل ميادين اوسع، وتمزج القصائد الصورية والفنون الخطية والادبية في لعبة جمالية جريئة محوكة فن الطباعة الى وسط غنائي سائل. وكانت ذات اهمية تاريخية عظيمة لانها تجاوزت عدداً من العقبات، وجاءت بإمكانات تعبيرية جديدة لتسبق استخدام باوند للرموز الكتابية والمجازفات الطباعية لشعراء من أمثال (ي. ي. كمنكنز) و(وليم كارلوس وليمنز).

وعلى النقيض من التجارب الطباعية لـ (أبولينير) التي تستخدم مجموعة مختلفة واسعة من الاساليب الطباعية فان تجارب (كمنكنز) ابداعات للألة الطباعة. وبدلاً من

أن تبدو ميكانيكية، على أية حال، فإنها براهين مقنعة على أن الفنان يستطيع استخدام آلة لتأكيد فرديته ضد رقابة الإنتاج الراسع. وقد اضاف (كمنگز) الى الممارسات المألوفة للفن الطباعي الحديث شيئاً من مما سته الخاصة، فبينما يهمل التنقيط في مواضع مطلوب فيها بصورة اعتيادية، فإنه يستخدمه بطريقة الخاصة، من أجل أن يبطل، أو يؤكد، بل وصل به الأمر الى حد حشرها بين أحرف الكلمة. فيستخدم الأحرف الكبيرة للتوكيد. وليس البيت الشعري موزوناً، إنما يفرد أو يجمع الكلمات والعبارات، وتوسع الاستخدامات من هذا النوع القدرة التعبيرية للطبع، لكنها مادامت مرتبة بطريقة أو أخرى، فإنها تقوم بمجرد وضع التقاليد الجديدة مكان القديمة.

وتهدف الكثير من ابتكارات (كمنگز) ببساطة الى توجيه التلفظ، وغالباً ما تجعل القصيدة تبدو أكثر غرابة، مما هي عليه في الحقيقة، متبعة الفكرة التقليدية التي ترى أن الشعر فن شقوي وأن صفحة من الشعر لها نفس العلاقة بالقصيدة كعلاقة النوتة بقطعة موسيقية. لكن (كمنگز) كتب أيضاً للعين لسوحدتها، وهي ممارسة وضعها (ر.ب. بلاك مور) R.P.Blackmur في دراسته لـ «قصيدة» بأنها «خطيئة ضد روح القدس»، وباقترافه هذه الهرطقة. إتبع (كمنگز) المثل الذي رسمه (مالارمي) والمستقبليون ومن سمات الثورة الحديثة الاقرار بأن أدب القرن العشرين يظهر بصورة طبيعية في الطبع، وهناك ما ينبغي أن يقال عن أسلوب شعري يقبل هذا ويستفيد منه بدلاً من أن يقوله بنفسه وفق اعراف شعبية مهجورة.

وغالباً ما نجحت المغامرات الطباعية لـ (كمنگز) في تغيير أو توسيع المعاني التقليدية. وأحد أساليبه المفضلة عزل كلمة غير ملحوظة في وسط كلمة أخرى إذ تبدأ قصيدة «لا شكراً، بـ (Wisfully/ dead.....) (الموتى الكئيبون) الذين يصبحون «Wistfully dead». ومن ثم «Wisftuly dead» ويمكن تحقيق هذا التأثير كذلك بترك مسافة وتقسيم الخط كما في 'its elf' (نفسها، نفسه) ص ٢٢٠، وكذلك 'the kno/ wing spirit' ص ٢٢١ (النفس العا / رفة). وفي إمكان ما يطلق عليه تأثيرات اعتراضية تقسيم التراكيب النحوية بل الكلمات بعض الأحيان. فالرقم No.1 في Viva وهي قصيدة تبلغ صفحة طويلاً ومحصورة بين البيت الأول والآخر والتي هي 'mean' و 'while' على التعاقب، ويكون هذا النوع من الاعتراض مشتركاً، محدثاً تأثيراً تزامنياً خلال تبديل ذاتي الاعتراض للتراكيب

.... than dream more sing
(buoyant & who
silently shall to rea-disa)
ular

ppear ah! Star
whycol

our
ed
shy lurch small

(ص ٢٥١ - ٢)

وتنفصل علامات الاعتراض احياناً لكنها غالباً ما تُستخدم ببساطة لوضع بعض
الكلمات على مستوى مختلف من الانتباه ويجب ان تقرأ كاملة ويوضح هذا في مثال
متطرف، حيث تأتي العلامات في منتصف الكلمات
... tug? g(ing intently it

refuses.

to refuse;

just, look) ing dead...

ص ٢٨٠

يبدأ كمنكز في احدى استخداماته للاقواس متركيب اعتراضى (بين قوسين) يقوم
حينئذ بربط الاعتراض الرئيس بحيث يُحسب القوس الاول في حين لا يحسب القوس
الثاني

when

from a sidewalk

out of (blown never quite to

-gether by large sorry) creatures out

of (clumsily shining out of) instru-

ments, waltzing...

ص ٣١٧

وفي هذه القطعة فإن كلاً من «large sorry creatures» (مخلوقات كبيرة كئيبة) و «المشرقة خارج الآلات» «shining out of instruments» هي بوضوح جزء من المضمون. وقد بات التأثير لتحقيق عبارة مزدوجة، وهي العبارة التي ترتبط فيها بداية مستقلة مع العبارة الرئيسة قيد الانشاء. وينتج تطوير نوع آخر من التعبيرية عندما يعكس سلوك الاحرف، ان صبح التعبير، مفهوماً ما، والعدد (٤٠) من «لا شكراً» تأكيد خفي على ان الابخرة، مثل الضباب والدخان لهما حياتهما الخاصة، وتبدو قادرة على توليد مناظرها الذاتية في الفضاء. ويقول (كمنگز) ان الدخان يترجرج، و(يصنع بذاته العالم) لكن السطر الأخير يُرتب طباعياً، لعكس المجيء التدريجي لهذا العالم الى الوجود من الدخان المتصاعد الدوار:

mmmamakmakemakes WwOwo Rwor Lworld

ص ٢٠٣

ان مقدمة (كمنگز) المنطقية المتضمنة ان التأثيرات المرئية يمكن لها ان تسهم في الحياة الفعلية للقصيدة تزيد اهمية عندما تكون الاداة تصويرية، مؤثرة في العين، ليس بتأثير مجرد بل تمثيلي. وقلماً يحذو حذو (هربرت) و(مالارمي) في ترتيب الطبع باحجام ممكنة التمييز مع ان الاهداء للقصيدة «لا شكراً» يعطي قائمة من مؤسسات النشر على شكل قدح لكنه يسعى الى استخدام الاحرف وعلامات التنقيط للايحاء بالاشياء. وقد ذكرنا مسبقاً البيت الذي يكرر كلمة «Of» للايحاء بحلقات ضوء الشمس من خلال اوراق الاشجار والنشاطات البهلوانية للكلمات والحروف في القصيدة حول الجراد (ص ٢٨٦). اما التوضيحات الاخرى من هذا النوع فهي احرف (l) الكبيرة في سقوط المطر 'thera incoming' ص ٢٥٠، التي يُراد بها دون شك ان توحى بالمطر الساقط: ووصف ملكة حريم وهي ترقص

'stealing body expending gathering pouring upon itself stiffenS'

(ينسل جسدها ينفق ينجعم ينسكب على نفسه يتصلب) حيث يعكس حرف (S) الأخير الانحناءات الملتوية لجسم الراقصة، وفي واحدة من افضل قصائد (كمنگز) انكثيرة عن الجنس تأتي استعارة من خلال قناة تؤكد بصرياً من خلال حرفين كبيرين.

اتاني	her
جسدها	flesh

مثل	Came
	at
الرمل	meassandca V
المتساقط	ingint
من	oA
شلال	chute
ص ٩٦	

إن تأثيرات (كمنكر) الطباعية توسيعات حقيقية لامكانات اللغة وليس الغاراً ينبغي حلها ثم وضعها جانباً، وهي تمنع التي من شأنها أن تؤدي إلى تبخير الكلمات إلى مفاهيم، وتعطي قصائده مكانة الأشياء التي يجب أن يُنتبه إلى خواصها المعينة، وهي كذلك جزء من المحاولة الحديثة لإلغاء تقسيم (السنغ) للفنون بين الزمان والمكان، ولتحقيق التركيب الفضائي الذي رأى فيه (جوزف فرانك) Joseph Frank واحداً من أهداف الأدب الحديث وتخطى في تجاربه الطباعية (ملارميه) أو المستقبلين ، وكان بدوره السلف للأنبعاث الفعال كما يسمى الآن (الشعر الملموس) Concrete Poetry بعد عام ١٩٥٠ ، الذي برز في العديد من الأمصار ، وطور العديد من الأساليب وغالباً ما امتزج مع الفن الخطي ليكون تراثاً للفترة الحديثة المبكرة .

وقد استجاب الكتاب التجريبيون إلى حد ما إلى جو الحرية في التقاليد الطباعية الذي كان المستقبلين قد أوجدوه . إذ تناول الاناشيد Cantos الطباعة كواحدة من المهارات الحاسمة للحضارة ، ويتضمن النشيد (xxx) مقتطفاً من تصريح طناع عصر النهضة ، (جيرولامو سونسينو) Gerolamo Soncino الذي يروي كيف أنه استأجر رجالاً ماهرين لقطع السبائك لأحرف مطبعية جديدة ، تتضمن الاغريقية والعبرية . ويأس (جون آدمز) John Adams في النشيد (Lxxl) من أن هذا النوع من المشاريع غير موجود في أمريكا في هذا الوقت . وأغلب الاستخدامات الابتكارية للطباعة في (الاناشيد) ترمي إلى تأكيد مفهوم البداية من خلال وسائل تقليدية أكثر منها وسائل تصويرية . وفي اقتباساته المتكررة وترجماته أو إعادة صياغة للوثائق ، يذهب (ياوند) حداً بعيداً ليوجي بمظهر النص الأصلي بتترك مسافات والأتان باختصارات وأدوات مشابهة . ففي إعادة صياغة الاتفاقية التي تحدد ضفة (مونت

دي باشي) Mounte dei Paschi . في سينا Siena القرن السابع عشر (النشيد XLII) ، يعيد اظهار الصليب في الهامش واسم الناسخ والتاريخ . ويدو في الظاهر ان طريقة التأكيد على الاحرف A. V. ، وهي اختصارات Altese Votre ، كانت مضاعفة الاحرف جاعلاً ايها VV.AA . ويقوم باوند مارحاً بتقليد هذا في ترجمته ، مدوناً «سعادتكم» بالانكليزية هكذا . YYour HHighnes ، ويخصص اقواساً غامضة (AA.VV-YYH) لتحدى التفسير وتمثل الطيور على اسلاك السياج حول DTC في النشيد LXXXII وقد ادمشت «باوند» في انها تمثل البوطة الموسيقية ، احرف السلم الموسيقي موصوفة كما هي الحال على المدرج الموسيقي ، كما استنسخت كذلك بعض البوطات الموسيقية في العصور الوسطى على نحو جميل في بداية النشيد XCI . وقد يذهب المرء الى ان القصائد الموسيقية هذه الى جانب (كانزون دكلي اوسيلي) Canzone deyli Uccelli المستنسخة على شكل مخطوطة في النشيد LXXI ، توسع القصيدة الى الصيغة الموسيقية والمرثية والنشيد LXXXVIII ينتهي بتعليق مثير عن فكرة القصيدة العظيمة حول الزمن علامات اوراق اللعب ذات النقش الواحد المنسوخة بالالوان في طبعة (فيبر اند فيبر) Faber and Faber مصحوبة بالملاحظة ان السنة هي الاخرى مقسمة الى اثنتين وخمسين وحدة منظمة في اربع مجاميع . وتوضع الكتابة الصورية الصينية في الاناشيد (وفي الاناشيد اللاحقة الهيروغليفية المصرية) بصورة ثلاثم تأثيرات الطباعة غير التقليدية باقصى مدى لها ولا بد للقارئ الذي يجهل الصينية او تاريخ الصين من ان يقصر عن فهم معنى رموزها . لكن هناك احساساً بأنه هو القارئ المناسب لها . ولا يجد القارئ الصيني فيها شيئاً رائعاً الا القليل ، عدا حجمها الذي يكون اكثر مناسباً للعرض منه للقراءة ، اما القارئ الغربي ، الذي لايعرف عنها اكثر مما يستطيع جمعه من التلميحات الموجودة في النص ، فيدرسها على انها تجارب جزئية وهي بالنسبة اليه بارزة ومستقلة في ان واحد ، اشياء عبر شقافة اكثر منها كلمات

وحقيقة ان (باوند) غالباً ما يستخدم الكلمات الصينية بصيغة النقل الصوتي للاحرف ويرجى بأنه مع الكتابة الصورية يهدف الى تأثير تصويري الى حد ما . ويستطيع القارئ الغربي في بعض الحالات تعيين الاستعارة المرثية التي يبنى عليها الرموز الكتابية الصورية لكن اغلب الكلمات ، لاسيما اسماء الاباطرة ، لاتشتمل

على اي استعارة من هذا النوع ، بحيث تتحدث الرموز الكتابية الى العين مباشرة كصيغ ملموسة حية على النقيض من الكلمات الانكليزية التي بجانبها والتي هي رمزية بالدرجة الاولى وهي تحمل باعتبارها اشكالاً ، روابط ثقافية وتاريخية . ويتم خلق هذا التأثير كذلك بالكثير من اللاتينية والاغريقية التي تظهر في (الاناشيد) ، لانه لما كانت هذه غالباً ماترجم (او تنقل صوتياً) فان حضور الكلمة الاصل «في حالة الاغريقية ، الاحرف الاصلية» يبدو انها تعطي ربطاً مادياً مع مضامينها الاصلية

وواضح ان تناسق الطبع في (الاناشيد) ، وبصورة اوضح في الاخيرة منها ، ليس اكثر من مجرد انطباع ينتج نوعاً من الاساس الطباقى لتغييرات (پاوند) الثابتة اذ تقدم صفحة عشوائية من (العروش) Thrones على سبيل المثال ، مظهراً متطرفاً من الاختلاف عن الصفحة التقليدية للشعر لعام ١٩١٥ او ما الى ذلك حيث تمير نسج الشعر من بيت الى اخر مستويات مختلفة من الفراغات التي تترك في بداية كل فقرة ، واحجام احرف مختلفة ، الامعان بترك الفراغات ، وجود الصور المعنوية والابجديات الاخرى ، اضافات هامشية ، اختصارات ارقام وتعبيرات اخرى . ولهذه وظائف تعبيرية ، لها صلة احياناً باجزاء اخرى من القصيدة تظهر انها لم تعد مجرد اشياء ميكانيكية او اموراً تحريرية تعتمد على حرية التصرف والاختيار .

وبصرف النظر عن اتباع (جويس) للتقليد الاوربي Continental باستخدام الشرطه (قاطعة Dash) بدلاً من اقواس الاقتباس ، فانه لم يقم الا بمعامرات قليلة باتجاه الطباعة الابداعية ، حتى في كتابة (عوليس) فاسلوب لصق عباوين الصحف باجزاء من السرد في (ايوليوس) Aeolus تمكّن القاريء من مقارنة الحدث مع شرح الصورة بأسلوب معبر عن التفاوت الحتمي بين الحقيقة وما يمثلها من المطبوع وثمة وعي حول الطبع ، عندما يرى (بلوم) اسم (باترك دكنام) Patrick Dignam مكتوباً بصورة معكوسة كما يبدو في الطبع المعد لنعيه ، وان لم يكن هذا جزءاً وسط الكتاب بالذات والانحرافات الطباعية التي وجدت في (فنجانز ويك) ، وان كانت متحفظة ونادرة مقارنة مع الاعمال التجريبية الاخرى ، لاتخلو من مغزى ، وبعضها مجرد تقليد ، فمثلاً عندما يذكر نثر الكتاب التعليمي ان شيئاً ما يجب ان يكون «greater than or less than» (اعظم او اقل من) شيء اخر ، تصغر احرف كلمة «than» (من)

ثم تتزايد حجماً (ص ٢٩٨) . وتؤكد مناقشة رسالة الدجاجة (ص ١١١ - ٢٣) الجانب المادي لكتابه من خلال اشاراتها المرحية للأسطر المخططة عبر الصفحة . البقع الناتجة عن النفاية من القمامة والخط المسود المفرط في الغموض . ويتضح في هذه القطعة ان الحرف الثلاثي وهو حرف (E) الكبير مطبوع افقياً وارجله متجهة نحو الاسفل ليمثل (ايروكر) Earwicker و(الدلتا) Delta او المثلث (مثلث شبيه بحرف الدال اليوناني) يمثل (أنا ليفيا) Anna Livia وهذه توحى بان تفسيرات الحرف هي تفسيرات (ليقطة فنجانز) ذاته ، اذ كانت من بين العلامات التي استخدمها (جويس) في ملاحظاته للكتاب . وتظهر في الحاشية في فصل في الكتاب مثل (عائلة دودل) Doo-die's Family (ص ٢٩٩) ويتضمن هذا الفصل اغلب التحف للطباعة في (يقطة فنجانز) . فبترتيبها وكأنها كتاب تعليمي (وهو اسلوب ادخل بعد الطبعة الاصلية في مجلة (ترانزشن) في شباط عام ١٩٢٨ ، يستطيع (جويس) ادخال تعليقات الاطفال الثلاثة خلال الملاحظات الهامشية والحواس . ولعل اهم انحراف طباعي في (يقطة فنجانز) هو حذف تقليد الترقيم المفتوح والمغلق ، الذي يقيم ، ببساطة متناهية ، الاستمرارية بين النص والواقع خارجه .

ان تشعب الترتيب الطباعي في (باترسون) Paterson يعكس تشعب مواد . فثمة نشر لا بأس به يتألف من رسائل ، مقتبسات من الصحف وما الى ذلك . واحد عناصر اصلتها ، التي سرعان ما يجدها الطالب ، هي ان صفحات المجلدات الخمس للطبعة الاولى غير مرقمة مع ان الاجزاء التي تقع فيها القصيدة مرقمة . ويستخدم (ويلمير) تقليداً معقداً وان كان غير متناسق على ما يبدو ، بترك فراغ في بداية السطر . يستخدم احياناً لتحليل الشعر الى وحدات ، واحياناً لاقامة تبعية subordination . فالجزء الاول من الكتاب الثاني ، على سبيل المثال ، الذي يصف المشاهد التي يراها (باترسون) وهو يتجول في الفتزة ، يحتوى على كلمة (يمش) Walking محاذية للهامش الايسر من الصفحة بين حين واخر . كما يترك فراغاً في السطر للمادة الوصفية (في اغلب الوقت) وكانها منضممة تحتها . وفي موضع في الجزء الثالث تحاكي الطباعة المعنى تماماً مثلما تفعل في «دفعه كشتبان» Un Coup de des او قصيدة مستقبلية

كانت متزوجة مع احرف فارغة : She was married with empty words:

الافضل

better to

التعثّر	stumble at
عند الحافة	the edge
للسقوط	to fall
سقوط	fall
وان تكون	and be
مطلقة	- divorced

ان اغرب مجازة طباعية هي الصفحة ، التي تضم الاسطر المنحرفة التي تعكس قلق الاشياء فوق امواج فيضان . ويبدو واضحاً من (باترسون) ان الشاعر يعتبر الصفحة المطبوعة اسهاماً منشطاً في عمله ، وله مواصفات ثابتة لاسطر القصيدة وترك الفسحة والكلمات المقسمة وما الى ذلك ، بل ان بعضها تستوجب مطالب استثنائية من تكنولوجيا الطباعة . ونستطيع ان نرى فيها ان (وليمز) كان يفكر ليس بالكلمات فحسب بل بنواحي الانطباع المرئي الذي تخلقه صفحته ايضاً . وتكون هذه المجازات الطباعية الطبيعة العامة للتجريبية اللغوية . فالطبع ، من الناحية التقليدية ، شأنه في ذلك شأن اللغة منبع لسيطرة الكاتب ، ويبدو انه يؤدي غرضه على اهـ من وجه عندما يلاحظ اقل ما يلاحظ ، وقليلون هم الذين فكروا في جلب الانتباه اليه بالخروج عن الحدود الصارمة المفروضة عليه . ومع ذلك فان الكتاب التجريبيين لاحظوا انه يمكن ان تفيد كمصدر للطاقة التعبيرية ان هي تحررت من التقاليد الاعتيادية وتم تحويلها من اداة غير مثيرة للانتباه الى مصدر ادبي قيم .

الفصل السابع

لغة فنجانزويك

The Lady of the lake went to Rock herself to sleep on Arthur's seat
and the Lord of the Isles coming to Press a Piece and seeing her
asleep remembered their last meeting at Cony stone Wate: so
touching her with one hand on the Vallis Lucis while [t] he other un-
Derwent her Whitehaven, Ireby stifled her clack man on, that he
might her Anglesea and give her a Buchanan and said...

(ذهبت سيدة البحيرة الى الصخرة بنفسها لتنام على مقعد (ارثر) واذ قدم (سيد)
الجزر ليضغط قطعة وراها نائمة فتذكر لقاها الاخير عند (مياه) صخرة (كوني) .
ووضع يداً واحدة على Vallis Lucis راحت الاخرى تحت Whitehaven ، خنقت
(أيربي) Ireby رجلها المهذار ، لعله يرى Anglesea ويعطيها Buchanan
وقال ...)

ترجمة حرفية ويتصرف

ليست هذه قطعة من (فنانزويك) بل نموذج قدمه (كيتس) Keats عن ثرثرة صديقه
(چارلس براون) Charles Brown اثناء حولة على الاقدام في اسكوتلنده عام
١٨١٨ وهي تشير كذلك الى ان الطاقات الابداعية التي انفجرت في (فنانزويك)
والثورة اللغوية التي وجدت طريقها الى المطبعة في اعمال (لويس كارول) Lewis

Caroll و(ادوارد لير) Edward Lear . كانت قد تراكمت لفترة طويلة في الصيغ الشفوية للغة . وهي تشير الى انه بينما كانت رواية (فنجانزويك) اخر مثال واكثرها بقاء واشد النماذج تطرفاً من عدة اوجه للتجريب اللغوي والتي انتهت بالحرب العالمية الثانية . فانه لا يمكن تفسيرها وكأنها نتاج القوى المعاصرة التي نفعصها .

والواقع ان مؤرخي الادب يميزون عادة بحدة بين (فنجانزويك) والاعمال التجريبية الاخرى التي عاصرتها حتى ان (كلايف هارت) Olive Hart قد ذهب الى القول ان ابتكارات جويس اقل تطرفاً من التمزقات اللغوية التي نجدها في اعمال معاصريه . صحيح ان مجلة (ترانزشن) Transition صورت مقتطفات من Work in Progress (الويك) لتكون عرضاً رئيساً لحملتها من اجل تحرير اللغة . في كل عدد تقريباً من الاعداد السبع والعشرين التي نشرت بين ١٩٢٧ و ١٩٧٨ ، بيد انه كان هناك بون بين اهداف هذه المجلة وتلك الخاصة بنصر جويس . وكما لاحظ (ا) . والتون لترز) A. Walton Litz . فان مجلة (ترانزشن) كانت مهتمة بالتعبير عن الافكار اللاواعية ، في حين لم تكن افكار الاحلام لدى (جويس) الا مادة اخضعها للسيطرة العقلانية البارزة . ومع ذلك فان مجلة (ترانزشن) دافعت عن (جويس) بقوة في الكثير من التصريحات الجدلية الفنية التي جمع جملة منها فيما بعد في مجلد سمي Our Examination وقد وضع هذا المجلد بعض اهداف (جويس) امام الجمهور لأول مرة . ووصف كل من (يوجين يولاس) Eugen Jolas و(صاموئيل بيكيت) Samuel Beckett و(جون رودكر) John Rodker واخرون Work in Progress . مثلما كانت الرواية انذاك . مثلاً على التحول والتمازج اللذين تخضع لهما اللغات حتماً ، تجديداً للحبوية اللغوية ومحاولة ناجحة لتسهيل الحلم ، كما حاولوا كذلك وضع العمل تاريخياً . فوجدوا تشابهاً بينه وبين كتابة رواد مثل (فيكو) Vico و(كارول) Carrol من ناحية . وبينه وبين معاصريه من امثال السوريبالين من ناحية اخرى .

وبعد اربعين سنة من الدراسة المستفيضة التي تلت نشر (ويل) كاملة فهناك صعوبة لانكاد تذكر في فهم المبادئ الرئيسية الكامنة وراء استخدامها للغة . فالكتاب في مجمله حديث عقل عالم يزخر بمعرفة لاتنضب . على ما يبدو ، في التاريخ ، واللغات ، والادب ، والحفراية ، والحقائق المتفرقة التي يصعب تصنيفها ويبدد

جو الحلم المتميز المنطقين بحيث يمكن للمرء ان يشخص اي شيء اخر تقريباً من خلال التشويهاة اللغوية . وبينما يتحدث الحالم عن عالم الحانة الصغيرة في (جايليزود) Chapelizod وعائلة (ايروكر) Earwicker والزبائن الدائمين في الحانة واحداث الماضي القريب واليوم ذاته ، فانه يستخدم لغة تشخصها مع اشخاص واحداث جميع الازمان والاماكن الاخرى . وتشوه الكلمات الفردية لتكسب معنيين او عدة معان لاقامة اواصر مع الكثير من الافكار المهيمنة وثيمات الكتاب ، ولتجسيد الخاصية المجازية للغة .

ان تعدد الهويات التي تعتبر احدى المقدمات البنيوية الرئيسية لرواية (فنجانز ويك) يذكرها ستيفن في (عوليس) - لاندشي من خلال انفسنا فنلتقي بلصوص واشباح وعماقة ورجال وشيوخ وشباب وزوجات وارامل واخوة عشاق ، لكن تصادف انفسنا دائماً ص ٢١٢ . وتتجلى الذات وتجاربها في اقنعة دائمة التبدل للذكريات والصلوات المستعارة من الثقافة الغربية كلها . وبالنسبة لحالم الـ(ويك) Wake ، فان (ايروكر) Earwicker (عماقة وشيوخ) و(اناليشيا) Anna Livia (زوجات ، ارامل) ، و(شيم وشون) Shem and Shaun (اخوة العشاق) والشخصيات الاخرى ماهي الانماذج اصلية لمجموعة واسعة مختلفة من النظائر التاريخية الاسطورية والنفسية والروائية .

ويتم التعبير عن حقيقة ان للغتها معاني منفردة من خلال توضيحات عديدة لـ(ماما فيستا) Mama festa او رسالة من بوسطن Boston التي توصف اولاً بانها ، 'proteiform graph... a polyhedron of scripture' (ص ١٠٧) . وبعد وصف اولي لمحتوياتها ، يوضح المعلق معترفاً بانها بعيدة كل البعد عن الوضوح .

Well, almost any photoist worth his chemicots willtip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to happens to melt enough while drying, well, sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse. Tip.

«حسناً ان اي مصور فوتوغرافي عارف لمواده الكيماوية سيكافئ اي امرئ يسأله عن المشكلات التي ستقع اذا حدث ان ذابت الصورة السلبية لحصان ذوباناً

كاملاً عند جفافها ، حسناً ان ما حصل عليه فعلاً ، كتلة ضخمة مشتتة جروتسكية تماماً لجميع انواع القيم الحصانية الرائعة ص ١١ وكتل الحصان الدائبة . تحذير .

هذه لغة المعاني (الاشارات) العديدة التي لها طريقتها الحرفية في تحقيق شرط (باوند) في ان الشعر يجب ان يتألف من «لغة مشحونة بالمعاني الى ابعد حد ممكن» ان التوريات المشهورة والكلمات المنحوتة يمكن ان تستخدم من اجل تأثيرات معزولة ، لتكوين انماط محلية ، او للاشتراك في ثيمات كبرى ، مكثرة وموسعة بذلك قدراتها الدلالية الى درجة تبعث على الدهشة احياناً . ومثلما يدرك قارئ (ويك) ، فان هزل التورية وجدية العمل المتطلب منها ان تؤديه لانتعاضان مع بعضهما ولعل اكثر الامثلة اقناعاً التوريات المتعددة التي تكتنف معاني عدة بضمن كلمة او مصطلح واحد مركب على نحو مبدع فاسم العملاق الذي يظهر مبكراً في الكتاب (كمستبل ساكسون) Comestipple Sacksoun ، (ص ١٥) صيغة اخرى لاسم افتراضي Constable Saxon الذي يتضمن Comestipple (طعام) وفكرة الشرب المفرغة في (tipple) (يرتشف) و(sack) (خمر) ، هذه علاقة يعززها فصل السنة ، الذي قد حدد بـ junipery (يناير) او february (فبراير) ويوصف نهر بجملته اعتراضية بـ olympiading حتى السلالة الحادية عشر ليلينغ thuddysickend Hamlaugh ص ٤٨ . ان الكلمة قبل الاخيرة لاتتضمن فقط thud (ارتطام) و sick (مريض) و end (نهاية) ، بل ايضاً thirty second كلمة (اثنا وثلاثون) واذا اضيفت اليها eleventh dynasty «السلالة الحادية عشرة» حصلنا على التاريخ ١١٢٢ ، حيث ولد التوامان (شم وشون) Shem and Shaun ، التاريخ الذي يلعب دوراً حيوياً في التركيب العددي للكتاب وفي (عوليس) ، فكر (بلوم) في «اثنين وثلاثين قدماً في الثانية» ، كسرعة الاجسام الساقطة ، وهي علاقة ذات غرض خاص لكلمة thud و sick و end طالما ان الخطيئة الاولى هي من الافكار الرئيسية لـ Wake (ويك) . وتظهر كذلك المعاني المتعددة في التوريات التي تنتشر على عدة كلمات بدلاً من ان تجمع في واحدة ان زمن اللقاء بين HCE و Cad (الوغد) هو فصل السباقات الذي يكون فيه the wetter is pest, the renns are overt and come and the voax of the turfur is hurled on our lande lande,

«الطقس احسن مايكون ، والامطار منقطعة ومالكوجياد السباق يمرحون على ارضنا»
 ص ٢٩ ، والذي تشكل فيه لغة نشيد الاناشيد اساس عدد من التلميحات حول
 الطقس الرديء والشعر (renns are verses) ، المسابقات غير الشريفة ولعبة
 الهيرلنج (القذف) hurling الايرلندية . وهناك تلاعب لفظي باللغات الاجنبية في هذه
 التوريات المحككة كما في ص ١٥

Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?

(وهي ترجمة للنص الفرنسي) :

ou est ton cadeau, espece d'imbecile? (اين هديتك ؟ ايها الوغد)

وقد تكون توريات جويس مسلية ومبدعة بصورة مباشرة لكنها غالباً مايكون لها
 هدف واقعي متزن في اقامة روابط مع الفكرة العامة للجملة او القطعة او الفصل او
 الكتاب بمجمله ! فالاسم البتولي لزوجة الوغد هو «ماكسولتن» Maxwelton .
 الذي يرتبط مع annielawrie promises التي تقوم بها لاحقاً في الفقرة (ص ٢١) .
 وفي سياق الـ Mookse و Gripes ، تتطابق Mookse مع البابوات ويوما بصورة
 عامة ، ويعزز هذا الربط عندما يتم وصف احدى الحوادث من خلال سلسلة من
 الاسماء البابوية 'by turning clement, urban, eugenious and celestian in
 the formose of good grogory humours. بينما تربط كلمة 'formose
 الایماءات ، ص ١٥٤ الحشرية insect الكثيرة للقطعة من خلال الكلمة الفرنسية
 fourmi بمعنى نملة ، ويوصف الوغد بأنه (Gaping Gill, swift to mate)
 errthors, stern to checkself, ص ٢٦، تصميم جميل من اللعب بالتورية على
 الشطرنج (، mate check) (مات الملك) وكتاب من العصر الاوغسطيني (، swift,
 Stern) (سويقت وسترن) ، ولمحا الى Thor (ثور) . الـ الوغد الذي هو واحد من
 الثيمات البنيوية المركزية لـ (ويك) لان Vico (فيكو) عزا لصوت الرعد اصل جميع
 الثقافات البشرية وبصورة متشابهة ، فان الجملة the umpple does not fall
 very far from the dumpertree, ص ١٨٤ تربط عدداً من الثيمات الرئيسية ،
 فهي عن السقوط Fall التي هي النمط الاساس للحدث في (ويك) ، نظير كارثة وهي
 تلحق الى Humpty Dumpty الذي كان له سقوطه الخاص به والذي له صلة ،
 باستماره بيضة ، بالدجاجة التي وجدت في الرسالة في بوسطن Boston ، كما ان

شجرة dumpertree تشير الى القمامة dump او المزيلة midden التي وجدت فيها الرسالة ، ويشخص جويس اياها مع الشجرة في قصة (سقوط ادم وحواء) . وتبدو الكثير من التوريات معزولة ، وتعتبر ببساطة عن نفسها ، مثل Notional Gullery (المتحف الوطني) ، لكنه من الخطر التسليم بهذه النتيجة باي حالة معينة ، لان قاريء (ويك) الصبور يجد دائماً انماطاً من المعنى التي تتخذ في الظاهر كلمات منفردة

وتتألف المفردات من كلمات هجينة تبدو انها تشترك في عملية تحويلية واسعة . وقد كان جويس مثلما يبين (كلايف هارت) Clive Hart اقل اهتماماً بالتكملات منه بالتحويلات والاستحالات للعمليات المستمرة ، مثلما يبدو في محاولته اعادة تلخيص التطور الجنيني في فصل ثيران الشمس ، Oxen of the Sun من (عوليس) . وقد قال (صاموئيل بيكيت) Samuel Beckett في مقالة عن Work in Progress .

في Our Examination «هناك نشوء فعلي ، بلوغ ، تفسخ الحركية الدورانية للمركب الوسيط ، وهذه الحركية ، بطبيعة الحال ، عنصر للغة ذاتها . ويحدث اول احساس بها في «صورة العنان» A Portrait عندما يجد ستيفن Stephen ان كلمة ivory (العاج) تبرز في ذهنه الى الوجود بهذا التسلسل ، «، ivory, ivoire, avo rie, ebur. بعد ان يحس بالاشمئزاز من الكلمات الجوفاء التي يراها على لافتات الحوانيت ويسمع الايقاع السخيف الذي ابتدعه حول انين اللبلاب على الجدار . وقد استحالت من مجرد تصادم مرجعي الى خلية للكائن الحي النامي للغة . ان صيغ التغيير للكلمة ، التي توجي ببلدان وثقافات متباينة تحتفظ بمعنى لا يتغير في تناقض ظاهري امام العقل . ولا بد ان يكون (جويس) قد امعن النظر في العديد من هذا النوع من المتواليات قاموس (سكيت) عن اصل الكلمات Skeat's Etymological Dictionary الذي كان من الكتب المفضلة لديه في شبابه ، وتستغل (فنجانز ويك) المرونة اللغوية التي وجدها مدونة هناك . وما تحريفاتها البليغة الامبالغات وتوسيعات للعمليات الاعتيادية للتغير اللغوي . لكن براعة (جويس) الفنية وسعت من هذه المرونة ، معطية الانطباع بان اية كلمة او تعبير يكاد يكون موروثاً في اية كلمة او تعبير اخر . ان تحويلاته تذكر بلعبة (لويس كارول) Lewis Carroll «الافاظ المزدوجة» ، حيث يطلب من المتسابقين فيها تغيير كلمة الى كلمة اخرى مختلفة بنفس الطول عن

طريق تبديل حرف واحد كل مرة ، ويظهر المثال الاول لـ(كارول) ، والذي يحتمل ان (جويس) لم يشاهده ، كيف ان كلمة head (رأس) يمكن تغييرها الى tail (ذنب) ، وهو تمرين كان سيلائم النموذج الطباقى لـ(ويك) تماماً .

ان عملية التحول في لغة (ويك) لاتكمن بين الكتاب والانكليزية التقليدية فحسب ، بل نستمر في الكتاب ذاته . ويحذر احد التفسيرات لرسالة بوسطن Boston من ان «كل شيء ، مكان وشيء في الكون» . يتحرك ويغير كل جزء من الزمن... ومثلما دار الزمن كذلك سيدور... معطوف بصورة متنوعة ، ملفوظ بصورة مختلفة ، متهجى بصورة مقلوقة معاني متغيرة وعلامات متغيرة» . ص ١١٨ وعليه ، فان الكلمات والعبارات والجمال في (ويك) تخضع لتحويلات دائمة ، مستأنفة واحياناً مستخلصة ثانية للعملية التي خضعت لها مسبقاً قبل بلوغها المعجم الانكليزي الحديث . ان التغييرات التي يقدمها (جويس) ليست صوتية فحسب ، كما في حالة ivory... ebur (العاج) ، وانما تشتمل على تغييرات في المعنى كذلك . مثل التغييرات اللغوية الحقيقية ، فانها تعكس بصورة عامة علة معينة ، لهجة المتكلم ، سياق الكلمة واستيعاب فكرة لـ .

بيد ان مبدأ الاستحالة يتخذ في بعض الفقرات حياة مستقلة اثناء صياغته الكلمات لاستخدامات جديدة وفق نموذج ما في التبدل . فعلى سبيل المثال ، عندما تراود «الـ» ALP القلقة فكرة مؤلة اثناء نعاسها تمتلك لغة عن المستقبل : وفي العبارة التالية : the windr of a wonder in a wildr is a weltr as a wirbl of a warbl is a.

world ، (ص ٥٩٧) وهي تفكر في نظام سياسي مستقر مثل كالاتي : a socially organic entity of a millenary military maritory monetary morpholo- gical circumformation in a more or less settled state of equonomic' ecolube equalobe equilab equilibrium . (ص ٥٩٩)

ان ترابط الكلمات هذه تجعل من الصعب الاعتقاد بان جويس كان غافلاً عن مواد التذكرة اليومية يناقش فيها (هوبكنز) Hopkins مسألة ان الكلمات المتشابهة متغيرات لفكرة واحدة ، وهو مبدأ مطبق في شعره ، ويمكن لمسه وراء الكثير من تأثيرات قوافيه الاستهلالية . وتتضمن (ويك) سلسلة تقرب بصورة مدهشة من واحد من امثلة (هوبكنز) التي تتضمنها المذكرات اليومية للشاعر

«تعني كلمة flick لمسة او ضربة خفيفة كما في ضربة بنهاية السوط ، او

الاصبع ، الخ . والفعل *fleck* هو النبذة الثانية بعد الكلمة اعلاه ، وتعني كذلك لمسة او ضربة خفيفة (وترك اثر اللبسة او الضربة) ولكن بصورة اشمل وعلى نحو اشد ، اما *flake* فهي *fleck* ، ضربة اوسع ومتعمدة ، وهي صفيحة رقيقة من شيء وهي النبذة التي تأتي بعدها . والمفتاح الى معنى *fleck, flake* يكمن في ضرب او قطع سطح ما ...

ونقرأ وصفاً لـ (الب) *ALP* في *Wake* (ويك) هكذا
 Here... she comes,... with peewee and powwows in
 beggybaggy on her bickybacky and flick flash fleck-
 flinging its pixylighting pacts' huemeramybows....

ويوحي التماثل بان مبدأ هوبكنز القائم على ان الاختلافات المقصودة في الصوت تنتج اختلافات مشابهة في المعنى ، هو كذلك واحد من مبادئ اللغة في (ويك) . ولو امكن تقليص التحويلات اللفظية في (ويك) الى مبدأ واحد ، لكان المبدأ المصوغ في كلمة ترد في الملاحظات الهامشية لكتاب التعليم لاطفال . 'mutuomorphomutation' والتي تعني عملية تتفاعل فيها الاشياء فتغير اشكالها من خلال تأثيرات تؤخذ وتعطى ويمكن ان تعمل هذه التأثيرات اما بضمن منطقة محددة من النص ، او خلال (ويك) بأكملها . ونقع امثلة للاول حيث يكون مبدأ ما حاضراً جزئياً كعضو مسيطر ويمكن ان تظهر هذه في فقرات اللهجات (الرطانة اللغوية) *pidgin* .

ص ٤١ 'no fella he go make bakenbeggfuss longa white man,'

المحاكاة التهكمية *Parody*

ص ٢١٨ (for ditcher for plower, till deltas twoport) والتأثير شبه المغناطيسي الذي سماه (ستيورث كلبرت) *Stuart Gilbert* بـ (فولبيشن) *foliation* الذي تشوه فيه سلسلة من الكلمات عن شكلها الاصلي بوجود فكرة مهيمنة : وهناك ايضاً حالة للاسلام او الشرق الادنى في *about that time stambuling* *haround Dumbaling* ص ٢٢ - ٢٤ واحدى الحشرات في الجزء الذي يدور حول

Ondt (النملة) و Gracehoper (الجندب) تظهر هكذا .

'.... he was always making ungraceful overtures... to play pupa-pupa and pulicy- pulicy and longtennas and pushpygy ddyum and to commence insects with him... behold a waspering pot' .

ويكاد يُطور التأثير المعاكس عندما تظهر كلمة في اماكن مختلفة من النص في هيئة مختلفة كي تعبر عن معاني مختلفة تماماً . ومن بين البدائل لاسم Shem (شيم) ، على سبيل المثال ، شم وشايم ، وجم وجيم Jim, Jem, Shames, Shem والكثير من ذلك . وتتكرر الامثال ، واييات من الاغاني والاقوال الشائعة في صيغ مقنعة . فعمل سبيل المثال تظهر (بولي ! ضعي غلاية الشاي على النار) 'Pully put the kettle on' في ص ٢٢ : 'And the duppy shot the shutter clup... And they all drank : ٢٢٢

'While the dumb he shoots the shopper rope. And they all (٢٢٢) pour forth'

Anny, blow wickle out! Tuck away the tablesheet! You never wet the teal

(ص ٥٨٥)

وتخضع كلمة «دبلن» 'Dublin' لتغيرات متعددة تناسب سياقات مختلفة . ففي الصفحة الاولى من (ويك) تظهر عبارة 'doublin their number' التي تشير الى مدينة Dublin في Georgia (جورجيا) ، والتي شعارها هو 'Doubling all the time' وهي تورية تعكس تماماً روح التجربة اللغوية لدى جويس . ورواية Wake (ويك او يقظة) تشير الى نفسها بانها 'the book of Doublends Jined' ، وهو كتاب عن الدورات المتعاقبة ولكن ايضاً عن Dublin . كما ان جزءاً من عنوان الرسالة في ص ٦٦ هو 'Edenberry, Dubblenn' ويسمى 'Dubville brooder-on-low' 'Gripes' لـ Mookse . ويظهر اللفظ «الغالي» Gaelic لهذه الكلمة في 'Dyfflinorsky' ص ١٢ وفي 'Dyfflinsborg' وهي تكتسب مظهر مدينة روسية في 'Noro Nilbud' ص ٢٤ ، وهي الجواب ، بصيغة الجنس التصحيفي 'Nublid' لسؤال اية مدينة تمتلك اغلى صناعة للبيرة في العالم ، ص ١٤٠ . وقد عرض (جويس) ، في رسالة له الى الانسة (ويفر) Miss Weaver عام ١٩٢٥ ، مثلاً

للمصدفة اللغوية حقيقة ان (السير بنجامين لي كينس) Sir Benjamin Lee Guinness ، صانع البيرة ، كان قد شغل منصب رئيس بلدية (دبلن) Dublin كما ان الاسم «الغالي» للجنة التي كان ينتجها هو 'lin dub' او 'dub lin' . وتستغل هذه المصادفة من ص ٥٥٢ في :

'my gravilled brandold Dublin lindub, the free, the froh, the frothy fresher....'

ويمثل اي شيء اخر في (فنجانزويك) تقريباً تظهر كلمة 'Dublin' (دبلن) في واحد من العناوين المقترحة لـ 'ALP'S Mamafesta' على شكل 'Hear Hubty Hublin' ص ١٠٥ وكذلك في العنوان المعطى لـ (براين بورو) Brian Boru (ص ١٧) بواسطة (مُت) 'Mutt' Brian of Linn' (ص ١٧) . وليست القائمة منتهية بأي شكل من الاشكال ؛ فقد وقفت على حوالي ثلاثين اشتقاقاً لكلمة 'Dublin' بمساعدة الفهرس الابجدي لـ (كلايف هارت) Clive Hart واني لاري انه من الممكن مضاعفة هذا الرقم بسهولة في بحث مسهب .

وتكاد عبارة Felix clup تضاهيها اهمية ، وان كانت اقل منها انتشاراً ، لانها توميء الى واحدة من احداث الكتاب المركزية ، وهي سقوط HCE . ولا يظهر الاصل اللاتيني ابداً في (فنجانزويك) ، وانما يمثل بسلسلة من البدائل البارعة ثمان وعشرون بحسب (برنارد بنستوك) Bernard Benstock التي تم تكييفها لكي تمتزج مع المواضيع الاخرى . اذ يسمى HCE في (ص ٢٢) 'O foenix culprit' لان «سقوطه 'Fall' حدث في Phoenix Park (منقزه العنقاء) ، وتظهر العبارة في قائمة عناوين Mamafesta (مامافستا) على شكل 'Ophelia's Culprients' (ص ٢٢) كما ان واحداً من الاسماء التي رفضت ان تكون لافتة للحانة جواباً على السؤال الثالث من الفصل الرابع هو 'O'Faynix X Coalprince' ويظهر الشعار المتحرف في (ص ٢٤٦) 'felixed is who cupas does' ويبدأ (ايروكر) Earwicker تفسيره للجريمة المتهم بها بـ 'Guilty but foffows culpows' (ص ٢٦٢) وثمة زي تلبسه امرأة يستثير العجب ، ص ٦١٨ 'O, felicious coolpose!' .

وانها لاسمة مميزة تماماً لـ (فنجانزويك) ان يكون هذان السياقان اللفظيان اللذان ظننت انني قمت باختيارهما اعتباطاً ، في النهاية متصلين ببعضهما . ويكشف (و) .

ي . تندال) W. Y. Tindall في دليل القاري الى (فنجانزويك) ان
 'the hearsomeness of the burger felicitates the whole of the polis'
 هي واحدة من العديد من الترجمات [الجويسية] لشعار دبلن
 'Obedientia civium urbis felicitas'

والكلمة الاخيرة طبعاً مشتقة من felix ويعرّز (جويس) هذا الجسر التاريخي
 لصياغة الكلمة بادخال الكلمة 'O foenix culprit' مباشرة بعد ترجمته الاولى
 للشعار . بهذه الطريقة يتم الربط بين سعادة السقوط الاصلي في الخطيئة وتلك التي
 للمواطنين في (دبلن) Dublin لتكون امثلة ردع للجنس البشري وهذا الربط مثال
 لمبدأ (التلاق) onastomosis ، وهو انشاء او اصر بين النظم الذي يفسر الكثير من
 بناء (فنجانزويك) ومثلما يبين (كلايف هارت) Clive Hart فان جويس استخدم
 الكلمة لوصف فعل الجماع ، ووظف رموزاً اخرى بما في ذلك اللقاح التهجيني
 والتخاطر العقلي كشواهد لنفس المفهوم . ولابد انه كان يصف مهمة انشاء روابط
 من هذا النوع عندما ذكر في واحدة من رسائله لـ (مس ويفر) Miss Weaver ان كتابة
 (ويك) كانت تشبه حفر نفق باتجاه مركز من عدة اتجاهات

وما كان على (جويس) ان يعتمد التشابه اللغوي لخلق الصلات التي احتاج اليها.
 (فوصف مشيم، Shem كـ 'Europasianized Afferyank' ، على سبيل المثال،
 لايمت الى التشابه اللغوي بأية صلة) . ومع ذلك فلا بد من ملاحظة ان التطابقات التي
 تربط نسيج (ويك) مع بعضه غالباً ما تعتمد على الكلمات ذاتها . فلا بد اذاً من ان
 امكانية ربط المعنى العام او الادراكي غالباً ما كانت تقترح لجويس بواسطة تشابه
 لغوي ما في الوهلة الاولى، بحيث يكون من الدقة تماماً القول ان اكتشاف هذه الروابط
 واحد من تجارب قراءة (ويك) اذ يمكن القارئ من معايشة المواجهة مع التوافقات
 التي اختبرها جويس حين حاك نسيجه المعقد ، او بالاحرى حين حفر قنواته الى مكان
 لقائهما . فالتشابه، مثلاً بين الاسماء Humpty- Dumpty, Humbrey يقودنا الى
 المواضيع الدالة، رسومات الجدران، السقوط والبيض ؛ والاخيرة ذات صلة بدورها مع
 الدجاجة التي تترأس القمامة حيث يتم العثور على الرسالة، ومرة اخرى، ادت دلالات

• اسم علم مذكور ذو اصل لاتيني يعني السعادة

Tristan and Isolde (شاهليزود) Chaplized بجويس الى اسطورة تريستان وايزولت. وعلى اية حال فإن حقيقة امكانية تجزئة الاسم 'Tristan' الى عناصر 'tree' (شجرة) و 'stone' (حجر) يقود الى الصورة المجازية المؤثرة لفصل Anna Livia Plurabella، حيث لا تقبل فيها الفصلان تدريجياً الى هذه الاشياء الطبيعية والى هذه التطورات الصغيرة المبهمة مثل تحول 'tree' و 'stone' الى 'stem' (ساق) و 'Son stone' ومن ثم الى 'Shem' و 'Shaun'. ومع ان جويس لم يتبع المبدأ الدادوي في ترك مسؤوليات الانشاء composition الى الصدفة، لكنه رحب بالتاكيد بتدخلات الصدفة في تحقيق تصميمه.

كان جويس قد باشر بـ (فنانزويك) دون ان يعرف عن عمل (لويس كارول) Lewis Carroll. وعندما تم تشخيص الشبه بين افكاره الخاصة عن الكلمات والاحلام وتلك التي لـ (كارول) في Sylvie and Bruno ولعله اندمش بلوجه الشبه التي شخصت لان Sylvie و Bruno تتضمن القليل جداً من التلاعب بالالفاظ وسعر الاحلام لكتب Alice (اليس). لكنها مع ذلك اعطت بعض الروابط. فالغلام الصغير الذي يظهر فيها له نفس اسم 'Giordano Bruno'، واحد من الاطيان السائدة في (ويك) واسم 'Isa Bowman' او 'Isa Bowman' والفتاة الصغيرة التي اهدي لها الكتاب (والتي كان عليها في النهاية ان تلعب دوراً على المسرح، مشتق من مشهد للقصّة. وسرعان ماقرأ (جويس) كتب Alice، واصبحت شخصياتها وكذلك (كارول) Carroll نفسه عنصراً مهماً في نسج (فنانزويك). وكان جويس شانه في ذلك شأن Shem، ذا موهبة في اكتشاف الاشياء النفسية والساحرة، وواضح تماماً ان الاكتشاف السار كان جزءاً لا يتجزأ من اسلوبه.

ان لغة (ويك)، بطبيعة الحال، خلق اصيل، وتبرز اصالتها اكثر من ان تضعف بالتأثيرات التي قبل بها جويس في تطويرها، مثل تأثيرات (فيكو) Vico و (برونو) Bruno و (لويس كارول) Lewis Carroll و (سويفت) Swift صاحب الرسائل الى ستيليا The W Swift of the letters to Stella وكتاب (كلز) Kells. ولو امن النظر في ولع التلاعب بالكلمات الذي صادفه جويس في الدعاية الايرلندية التقليدية، ولعله بكل من الكلمات والبدع، ولحظات التجربة اللغوية في عوليس لكان من الممكن تقريباً ان

نقتنع بأن مجرد ظهور مصطلح مثل مصطلح (ويك) كان امراً محتوماً في تطوره وهو يجد ثلاثاً من الامور المحببة اليه وهي الدقة والتعقيد والمرونة.

وكان العنصر المفضل لدى جويس، مثل بلوم Bloom، هو الماء. وافضل الفقرات في (فنانز ويك) هي تلك المتصلة بـ ALP (جبل الالب) Liffey في (نهر الليفي)، كما يتضمن فصل (Ithaca) (ايتاكا) من (عوليس) قصيدة نثرية عن الماء ونجد جويس يقول في مقطع نقدي مبكر، وهو دراسة عن Catalin (كاتالينا) لـ (ابسن) كتب عام ١٩٠٣، «ان للخيال صفة المائع، وينبغي ان يمسك بشدة، لئلا يصبح غامضاً، وبرق لنلا يفقد اياً من قواه السحرية لولعل الماء احتل الى حد ما مكاناً مركزياً في خيال جويس لان ميوعته ومريرته كانتا النظائر المادية للمزايا التي اعطاها جويس قيمة في اللغة والخيال ويمكن في لغة (فنانز ويك) فصل مقاطع فردية بل حتى احرف من كلماتها و اضافتها الى كلمات اخرى: فهي تطفوها وهناك، مثل جزئيات السائل التي تدور بحرية في بحر لغتها الواسع. ومن بين اسباب حب (بلوم) Bloom للماء هي «الكوبية.. الاتساع.. العمق.. الحفاظ على النفوذ، وهو يعجب به كذلك بسبب قابليته على الازابة والحفاظ على جميع المواد المذابة في المحلول»، وعصمته من حيث كونه نموذجاً ومثالاً وتحوله الى بخار، وضباب، وغيم، ومطر، وجليد، وتلج، ويرد. وكل هذه صفات للغة، الصفات المؤكدة والموسعة في (فنانز ويك). وقد قال (جويس) انها تحتاج الى 'donées' حقيقية لعمله في عوليس، انه يفتقر الى الخيال، ويمكن النظر الى (ويك) على انها محاولة جعل اللغة تقوم بعمل الخيال، واستغلال قوى الدمج والتحويل الكوليريجية Coleridgean التي تمتلكها والتي تشترك مع مرادفها المجازي، الماء.

وعلى الرغم من ان مؤيدي جويس في مجلة Transition ربما بالغوا في اوجه الشبه بين Work in Progress وبعض البصوص الاخرى التي قاموا بنشرها. لكن هناك بعض الصلات بين المهمة التي اناطها جويس باللغة في (ويك). واهداف بعض نصوص عصره. وثمة شيء يشبه الدعابة الدادوية فيها، انها خدعة من ناحية كونها اكثر جدية بكثير عما تبدو عليه. وهي تستخدم اللغة لعكس عمل الحلم بطريقة تشبه - مع اختلاف ما - طرق السرياليين. وتصبح فيها اللغة «النشاط المستقل للخيال» لـ (كاسيرير)، مطلقة العقل من القنوات التقليدية للتفكير، لتضم الاشياء المتباينة عن بعضها، لتشكل تراكيب لا نماذج لها في الواقع، وتحقق تأثير الفضاءات والتزامات الموجودين في الاعمال

التجريبية الأخرى، لتجعل الأشياء المنفصلة بالزمن التاريخي متقاربة فيما بينها. صحيح أن بعض معاصري جويس ممن كانوا أكثر تعاطفاً معه لم يفهموا المنحى الذي سارت فيه رواية 'Work in Progress' (ويك). فبعد أن قرأ هاوند شيئاً منها، كتب إلى جويس قائلاً: «سأحاول معها مرة أخرى، ولكن لحد الآن لم استطع أن أفهم شيئاً منها أياً كان، لأشياء حتى الآن. كما لا أفهم شيئاً، لأشياء عدا الرؤيا الإلهية أو علاج جديد لـ clapp يمكن أن يكون جديراً بكل الاحاطة المطوقة. . اما (وليم كارلوس وليمز) William Carlos Williams فقد رحب بها بحماس. «عندما قرأت جويس ليلة أمس حين كان فكري مائعاً من التعب... فهمت!... الكلمات قد حررت لكي تفهم مرة أخرى على نحو أصيل، جديد، مبهج. لقد أصبحت مشرقة. نراها بسيطة كما لم تصبح ابداً طوال العمر». اما (مارسيل برايون) Marcel Brion فقد صرح بأن الأجزاء التي نشرت في Transition قد منحت شعوراً بالانتعاش، وانطباعاً «وكاننا نحضر ميلاد عالم. ونحن واعون في هذه الفوضى الظاهرة بهدف ابداعي... قد دمرتمنا كل الأبعاد والمفاهيم والمفردات التقليدية، واختار من موادها المبعثرة عناصر مركب جديد». وقد وضع (روبرت ساچ) Robert Sage أن جويس كان يوجز جميع الإنسانية سوية مع الأزمان والأماكن التي ظهرت فيها، وكتب قائلاً: «أن القارئ غير المطلع سيفهم منذ البداية أنه أمام مفهوم ثوري ذي أربعة أبعاد للكون وبأن الشخصيات مركبة، وأن الزمن لا يلعب دوراً وأن جويس يبلغ كل الفضاءات ليأخذ ما يحتاجه لتلك اللحظة».

وعندما راود بعض اصدقاء جويس الاحساس الذي لا يصدق في ترجمة (فنجانز ويك) إلى الفرنسية عام ١٩٣٠ كان (فيليب سوپو) Philippe Saupault واحد من أكثر المساهمين حماساً وكان قد تعاون مع (اندرية بريتون) Andre Breton قبل حوالي عشر سنوات في كتابة النصوص الالية السريالية. وبينما يشكل حضوره حلقة حقيقية بين (ويك) والتجريبيين الأوربيين فقد أعجب (سوپو) بجويس لممارسته سيطرة وتمييزاً كانا مناهضين تماماً للعفوية السريالية وصرح قائلاً «جويس أمام عيني، سبابته منتصبه، لا يقول شيئاً، مكرراً كلمة، عبارة، ناقداً، رافضاً، مسترجعاً نتفة كاملة، مدمراً صفحات على وشك أن تطبع».

وفي (ويك) تلميحات صريحة عديدة لمعاصري (جويس) في الثورة الأدبية، بما في ذلك

(هولم) Hulme و(بيركسون) Bergson و(جيرترود شتاين) Gertrude Stein الى جانب شخصيات اكبر سناً من (ريمبو) Rimbaud ومالارميه Mallarme ويبدو هاوند في 'personifier propounde' ص ٢٧٨ و'Esra, the cat' ص ١١٦، وهناك تلميحات ازدرائية لسلوكه العنيف ولهجته الاميركية واهتماماته الصينية في:

'A maundarin tongue in a pounderin jaw! Father ourder about the mathers of prenanciation. Distributary endings?

وهناك اشارات عديدة، مباشرة وغير مباشرة، الى (اليوت) واعماله، بما في ذلك ما يبدو في الظاهر انه وصف للمرأة في ثوب النوم:

'Thou in shanty! Thou in scanty shanty!! Thou in slanty scanty shanty!!!

على منوال خاتمة «الارض اليباب» Shantih, Shantih, Shantih ولا تبدو هناك اية اشارة الى (اندريه بريتون) Andre Breton، و(تريستان تزارا) Tristan Tzara، و(فيليب سوبو) Philippe Soupault، و(مارينتي) Marinetti، و(كورت سويتز) Kurt Schwitters، والكتاب الاوربيين الاخرين، ومن الناحية الاخرى يظهر بعض الرسامين من امثال (بول كلي) Paul Klee و(هانز أرب) Hans Arp الذي كان شاعراً ايضاً واطول التلميحات الى معاصر هي كذلك الحادثة الوحيدة التي يتعامل فيها جويس بطريقته الخاصة مع مسألة فلسفية للفترة التجريبية.

والمحاضرة الطويلة عن 'dime-cash' (عشر سنتات) التي فيها يجيب البروفسور (جونز) Jones عن اللغز الحادي عشر من ص ٦٨-١٤٤ من (ويك) هي جزء من مشادات بين جويس و(وندهام لويس) Windham Lewis ومع ان هذا الجزء لم يظهر في مجلة (ترانزشن) Transition حتى ايلول ١٩٢٧، الشهر الذي نشرت فيه رواية (لويس) «الزمن والرجل الغربي» Time and Western Man فانه لا بد ان يكون جويس قد سمع عن تهجم (لويس) على الفلاسفة والفنانين (بضمنهم جويس) الذين كانوا يهتمون علناً بالزمن، وعن دعوته الى فن فكري اكثر ثباتاً يعبر عن ذاته بتعابير مكانية. و(جونز) Jones دون شك هو نفس البروفسور الذي قام في فقرة سابقة باحداث ثغوب في ترجمة للرسالة من ابوسطن بشوكة في يده، محاولاً تتبع الافكار عن الفن من النوع الذي كان يبشر به كل من (ورنجر) Warringer و(هولم) Hulme.

وينتقد البروفسور في محاضراته بممثلي الزمن من أمثال (بيركسون) Bergson
 من ١٤٩ 'the sophology of Bitchson' و(اينشتاين) 'the whoo-Einstein'
 'who and where's hairs theory of Winestair' من ١٤٩، يقول أنه منشغل
 بنظرية 'الكم' 'quantum' الخاصة به، وينتقد جميع المدارس الايطالية الجديدة
 ومدارس باريس القديمة للمفكرين والعلماء: 'all that school of neoitalian or
 paleopraisien schola of tinkers and spanglers' (ص ١٥) ومن أجل أن
 يوضح مايرمي اليه، يلجأ الى الخرافة التي يمثل فيها Mookse بابوات روما
 وGripes اعداءهم المتعددين من داخل الكنيسة وخارجها لكن الأول يمثل ماهو
 دائمى وخالد، مثلما دعا اليه (الويس)، ويمثل الاخير ماهو وقتي، كما مثله (بيركسون)
 و(اينشتاين) واتباعهما المزعومين. 'dime is cash' كما ان خياراته الفضائية تستمر
 بالظهور عندما ينتقل الى حكاية Burrus and Cassiu (بوروس وكاسيوس) بتعابير
 مثل (الى ان ارى فضاءاً انظر فيه) من ١٦٢ 'I can find space to look into it'
 ولدي كلمة اقولها في بضع ياردات، من ١٦٥ 'I shall have a word to say in a few
 yards' وهو يشخص نفسه بـ(جويس) مرة اخرى، يذكر «اساليب الجنتلمان
 الربيعية» من ١٦٥ 'gentleman's spring modes' وهو تلميح الى قصة (الريس)
 القصيرة «رفيق الجنتلمان في الربيع» 'Gentleman's Spring mate' وهناك اشارة
 اخرى لهذا العنوان في سياق اخر فيما بعد «لحم الربيع لمربي الماشية» 'cattle-
 men's spring meat' «كبدته ايضاً ذات منفعة عظيمة متميزة» 'His liver too is
 great value, a spatiality' ولعل ذلك اشارة الى مزاج (الويس) العكروبالتاكيد الى
 تبنيه الفضائية. وينتهي البروفسور بتلميح مقنع الى معاصر اخر. وهو يعد بانه
 سيستضيف صديقاً له في سفينة باسم 'Noisdanger' من ١٦٨. الذي لا يعدو ان
 يكون شيئاً سوى اشارة الى النشيد العشرين لهارولد مع الحكاية الموجودة فيه والتي
 تخص تفسير كلمة noisgandres من قصيدة لـ(ارنوت دانيل).

ومع تهجم (الويس) على جويس كممثل لمدرسة الزمن البركسونية Bergsonian
 واضمح ان عمل (جويس) يسهم في الميزة الفضائية للفن الحديث، وان الكثير من
 اصالة لغة (فنجانزويك) يعزى الى هذا الاتجاه. وان ادواتها الرئيسية من المحاكاة
 التهكمية او الكلمات المركبة والمزج والكلمات المنحوتة، هي وسيلة في ازالة التأثيرات

التعاقبية وتحقيق التزامنية. ويكاد «النمط الفيكوني الدوري» Cyclic Viconian pattern يجعل حركة الزمن تافهة طالما ان لكل عصر عودة الى مرحلة سابقة للثقافة . وعليه فان للحادثة الفردية مضامين كونية، والاشياء التي تحدث خلال الساعات القليلة التي يصرفها القارئ في قراءة (فجناز ويك) في منزل (ايروكر) وحوله Earwicker وفي الحانة وغرفة النوم لكافية لان تمثل امتدادات ضخمة للزمن التاريخي .

ان العلامات المتداخلة المعقدة التي تشكل نسيج الكتاب توحي بانه من الناحية المثالية ينبغي ان يذكر المرء الامر كله حالاً، وكذلك مثلما يرى (روبرت ساچ) Robert Sage في Our Examination وكما يبيّنه مخطوطات (فجناز ويك) فان جميع اجزائها كتبت في وقت واحد حيث تم اضافة المادة الجديدة في اماكن مختلفة اثناء قيام جويس بالتفكير بها ويقول (و. ا. ١. تومسون) W.I. Thomson ان (فجناز ويك) هي الاقسام الثمانية عشر من الصخور الضالة "Wandering Rocks" مكتوبة في وقت واحد وهي النقطة التي هي خارج نظام الفضاء - الزمن ، النقطة التي يلاحظ فيها الله الكرنفال اللامعقول للتاريخ وقد بين (كلايف هارت) Clive Hart بان (الويك) منظمة حسب عدد من الخطوط الزمنية المعقدة ، لكنه لم يتم حل جميع هذه في النهاية ، في الحاضر الابدئي للتصوف التقليدي .

ومثلما لاحظنا فان من السرياليين الفرنسيين (روجر فتراك) Roger Vitrac و(روبرت دزنو) Robert Desnos كانوا قد استغلا ابدال الاصوات من اجل التورية . فمبدأ (دزنو) 'jeux des fous qui mettent le feu aux joues' يتبع نفس المبدأ تماماً لدى جويس (ص ٢٩ lice nittle clinkers) وقد بينت (روزماري والدروب) Rosmarie Waldrop في تحليل (Les champs mages tiques) ان الكتابة الالية تخضع لطرائف ترابطية تماثل تلك التي تعمل في نثر (الويك) . فالمثالية 'avance... avale... avarice' (جشع) تعتمد على التشابه بين الاصوات ، وهي ميزة اساسية لاسلوب جويس . ويمكن ان ننسب بعض اللغة الى تأثير الكلمات التي لا تظهر في النص ، لكنها تمارس تأثيراً عليها من خلال توريات ضمنية . وعندما يرى الروائي ، على سبيل المثال 'bouts aeriens' في 'endroit marecageux' فان الصلة تتركز في كلمة 'boue' التي تبدو مثل 'bouts' اي (نهايات) اولها 'mud'

معنى ، الطين ، التي لها صلة بـ 'marecageux' اي swampy شبيهة بالمستنقع . وغالباً ما يبرز في تعريفات (جويس) تجاذب مشابه لما هو غير معبر عنه فني : 'And bids him tend her, late and airy. Sing sweet-harp, thing to me anone, على سبيل المثال ، ثلاث كلمات محورة بالفكرة الضمنية للموسيقى .

ان هذه التشابهات مردها الى المبدأ الذي تشترك فيه (ويك) مع الدادائيين والسرياليين في ان الكلمات بحد ذاتها يجب ان تعطى الاولوية على وظائفها العقلانية والمرجعية ويجب ان تعامل كواقع اولي . الا ان عمل هذا المبدأ في (ويك) لا يقلل من القوة التعبيرية للغة ، مثلاً يفعل في بعض السياقات الاخرى ، فقد قام (الفرد جاري) Alfred Jarry والدادايون بتشويه الكلمات كوسيلة للسخرية من مزامعها ، وقد كتب (كورت شويتزر) Kurt Schwitzer (اورسونيت) Ursonate بالفاظ عديدة المعنى وذهب كل من (جيرترود شتاين) Gertrude Stein و(مارينتي) Marintti و(ميشيل ليريس) Michel Leris الى ان الكلمات يمكن ان تستجيب مباشرة للمشاعر او تثير تداعي الكلمات من خلال اصواتها فحسب . وان (ويك) تشترك فعلاً مع هؤلاء في هدف تحرير اللغة عن طريق التقليل من اهمية الدلالة المرجعية denoting reference لكنها مع ذلك لاتهمل الدلالة المرجعية كلياً بل تنيطبها مكانة مهمة كوظيفة حيوية ثانوية فعندما يقال ان اتباع jinriies جيش نابليون قد ذهبوا boycottoncrezy في 'Wellington' فان الكلمة الجديدة لاتفتقر الى المعنى . فاضافة الى 'boy-crazy' (الصبي - مخبل) فانها تعني ايضاً وكيل العقارات الايرلندي الذي اصبح اسمه يرمز الى العزلة الاقتصادية 'cotton' (قطن) لان الجزء الاكبر من هذه القطعة عن الملابس و«معركة كريسى» Battle of Crecy ، تماشياً مع فكرة الحرب التي تستهوذ عليها . ومع ذلك فان الكلمة لاتشير الى اي شيء له وجود مستقل ، بل تسهم في الافكار الرئيسية التي بعضها مجردة ، التي تتداخل في القطعة .

وكذلك ، فان اسمي Tristopher (ترستوفر) و Hilary (هيلاري) (ص ٢١) قد نتجا من دمج لغوي بحث بين الاسماء المسيحية المألوفة وشعار من Giordano Bruno (جيوردانو برونو) وهو 'In tristitio hilaris, hilaritate tristis' وهما

يشيران في (الويك) الى ولدي (جارل فان هوثر) Jarl Van Hoothe الذين يقابلان شيم وشون Shem and Shaun وهما مثالان للنموذج الاصلي للازواج المبنية على ميذا (برونو) Bruno في تطابق الاضداد . وبدلاً من ان يسعى جويس الى تجاهل الدلالة المرجعية ، reference فإنه يستخدم الادوات غير التقليدية للقوية والكلمات المحسنة والادوات التقليدية للنماذج الاصلية والرموز من اجل ان يجمع ميادين واسعة من المعنى ويربطها ببعضها بطرق اصيلة . بيد ان هذه المعاني ليست بحد ذاتها تواصلية انها تشكل اجزاء من تصميم الكتاب ككل . وتشارك لغة (ويك) مع الاستخدام السريالي للغة ، في القدرة على استيعاب الواقع الموضوعي للاغراض الفكرية . وطبيعة الفكر مختلفة تماماً ، لان (جويس) واع ودقيق . وبينما تحاول الكتابة الآلية استغلال عمليات الاشعور ، فان الواقع الموضوعي لهما كليهما ملحق باللغة ، وليس نموذجاً . وتقوم اللغة بذخيرة تجعله قادراً على اكتساب الخصائص المائعة الفاضة للفكر .

ولقد كان هناك دائماً اختلاف في الرأي حول موقف جويس حيال عمل الصدفة في (فنجانز ويك) . وقد ذهب (كلايف هارت) Clive Hart الى ان جويس لم يصر على السيطرة المطلقة ، بل رحب بمعاني الصدفة التي تطلقها طريقة التلاعب بالالفاظ ، بل والتأثيرات العرضية . ويستطرد قائلاً : لقد رأى جويس انه يمكن ان يقبل بالفسيرات التي لم يقصدها هو . وفي حين يؤكد (برنارد بنستوك) Bernard Benstock ، من الناحية الاخرى انه بينما استفاد جويس استفادة تامة من الصدف اللغوية الموجودة (كتطابق الاسمين في -Finn MacCumhal and Huck leberry Finn) فقد سيطر عليها بشدة ، وقبل بالقليل من التصادفات في (فنجانز ويك) ذاتها . وتدعم نظرية (بنستوك) Benstock المهارة المقصودة الموجودة في الروابط المتداخلة ، ولكن هناك ايضاً مايكفي من الادلة التي توحي بانه كان لجويس بعض الاعتبار لما كان يسميه السرياليون المجازفة الموضوعية ، براعة الطبيعة المتجلية من خلال الصدفة . ومن المؤكد ان جويس اخذ الصدف التي تحدث في الواقع مأخذ الجد ومن الصعب ان يرى سبباً يجعله يتخذ موقفاً مخالفاً لذلك . فقد رحب احياناً بحيوية تأثيرات الصدفة ، فعلى سبيل المثال دعا في عام ١٩٢٦ الانسة (ويفر) Miss Weaver لتعطيه بعض المواصفات لجزء من كتابه ، فأرسلت اليه صوراً من قبر

العملاق (سلانت اندورز) St. Andrews في (بنريث) Penrith ، الى جانب كرامس عنه ، فالف جويس فقرة مستخدماً هذه المادة .

وقد اعتقد بعض الناس المقربين الى جويس ان نصه يتضمن اضافات من الصدفة مثل الاخطاء التي اقترفها الطابعون وتعليقات سمعها صدفة اثناء ماكان يكتب . وتروي احدى هذه القصص انه كتب (ادخل) ، رداً على طريقة على الباب بينما كان يعمل على (هامونيل بيكت) Samuel Beckett وضمن (بيكت) هاتين الكلمتين فيما كان يكتبه ، فسمح جويس بهذا الاتهام الذي جاء بالصدفة . واذا كانت هذه الحادثة صحيحة ، فان نتيجتها الممكنة يمكن ان تكون العبارة 'What does Coemghen? ٦٠٢ وقد اورد (بادريك كولم) Padriac Colum ، فيما يشبه هذا ، انه بينما كان يطبع اجزاء من (الويك) دعاه جويس لان يقترح عليه المزيد من البدائل المعقدة لبعض الكلمات ، واستخدم على ما يبدو بعض الاقتراحات بينما رفض اخرى . وكل من يقرأ (ويك) يجد انها تلوح الى اسدقائه ، قضايا الشخصية ، او اشياء خارج نطاق معرفة جويس ، ويبدو ان جويس كان شغوفاً بهذه الصيغة الغريبة ذات المعنى الكوني ، ورحب بإمكانية ان يكتسب عمله معاني غير متوقعة من الاحداث المستقبلية وادعى في رسالة عام ١٩٤٠ ، مكتوبة بالفرنسية ، ان عنوانه قد تنبأ باندلاع الحرب الروسية الفنلندية في 'Le Finn again wakes' .

ومثلما رأينا ، فان السرياليين عدوا الصدفة تحقيقاً أنياً للرغبات او الصور النفسية الاخرى ومظاهر بيان العقل والعالم المادي تحكمها نفس الحتمية . ومع انعدام مبدأ كهذا في استخدام جويس للصدفة ، فان الشعور بالوحدة العامة حاضر بالتأكيد في (الويك) .

وعلى أية حال ، فان جويس بدلاً من ان يستجيب بالاعراب عن العجب ، فانه يفعل ذلك بالابداعية الساخرة ، بحافز اظهار علاقة جميع الاشياء مع احدها الاخر من خلال المعاني الفنية التي لا تنضب للغة . وهو لا يكثر بذلك النوع من تأثيرات الصدفة البحتة كتلك التي جاءت بها ممارسات الداد اويين في كتابة قصيدة باستخدام كلمات من قبعة ، 'words from a hat' او بالاستقلال الاخير للصدفة مثل اسلوب «القطع» 'cut-up' الذي استخدمه (وليم برون) William Burroughs و(برايتون جيسين) Briton Gysin بل استخدم باستخدام نوعاً مائي الفرص التي قدمتها الاحداث من

اجل خلق نموذج مسيطر عليه .

ان عنصر الصدفة في (فنجانزويك) اقل صلة بالسريالية منه بعنصر العشوائية التي يجدها المرء في هذا النوع من الطرائق الفنية الهادفة نوعاً ما مثل تعديد الحرف bricolage والملصقة و Merz واللقى ve . - objet-t . ومتكماً لاحظنا (الفصل الرابع) فان جويس استخدم الكلمات في القاموس كما يستخدم صاحب الصنائع السبع كل ما في جعبته bricoleur ، مطلقاً المزايا الكامنة فيها عن طريق تكييفها لاستخدامات جديدة وليس انجازها فتحاً بل تسوية ، كما ان المعاني القديمة للكلمات لم تهمل ، بل تبقى تأثيرات طباقية ذكية بضمن الصيغة الخيالية . وتنسجم قصة Earwicker (ايروكر) مع المشروع المخترع لـ (صاحب الصنائع) bricoleur ، لكن جويس يبريها خلال بعثها موجودة من قبل من قصص اخرى مثل شخصيات Adam (ادم) و Willington (ولنكتن) ، و Humpty Dumpty (همبتي دهمبتي) وما الى ذلك . وهذه بدورها تتيح له فرصاً جديدة لتوسيع عرضه الاصلي وتطويره . وتحدث جميع التحويلات التي هي نموذج لـ (تعدد الحرف) bricolage في استخدام (ويك) للغة ، وتقدر الصور عناصر معدودة لنمو منظم ، والكلمات التي كانت اصلاً نتاجات مرحلية تستخدم وسيلة لغاية اخرى ، في حين يكتسب ما هو مجرد حقيقي ونفعي نسعات وابهات ماهو (مخيل) . ان (فنجانزويك) نقطة تقاطع بين الخيال والواقع شائنا في هذا شأن الملصقة collage وتطويراتها المتجايزة . ويقول (كلايف هارت) Clive Hart ، «انها» أبرز مثال لما يمكن عمله مع ملصقة اللقى objet-trouve collage في الادب . ويرى (هارت) ان جويس لم يخضع طبع الواقع الى نمطه . بل تركها دون انسجام كامل متعمداً في ذلك كي تظل ذات صلة مع المالم الحقيقي خارج الكتاب والواقع ان (ويك) يستغل التناقضات للظاهرة المعدة الداخلة في الربط بين الحقيقة والخيال ، مستقيماً شرعيتها من كليهما . فكل كلمة مكيفة او مشتتة هي في نفس الوقت جزء من المفردة الاعتيادية وشيء اخر ، شيء قد «وُجِد» ثم كُيف لاغراض انفن ، ليكون بمثابة جسر بين الواقع والحياة وكاظهار لتنافرها الحتمي جميعاً . وقد تشكى (مارينتي) ، في معرض محاولته الحصول على حرية اعظم للغة ، من ان الكتاب استخدموا مقارنات اليفة فقط ، وقال : «لقد قارنوا ، مثلاً Fox Terrier (كلب صيد صغير) مع كلب اخر من نوع Altri ولو كنت انا لقارنته بدلاً من هذا بنهر

هائج . هذا هو، بالطبع ، نوع القياس تماماً المستخدم في (فنجانزويك) حيث تشخص Anna Livia (أنا ليفيا) مع Liffey (نهر ليفي) و Earwicker (أبروكر) مع (هل هاوث) Hill Houth ، و Shern and Shaun (شيم وشون) مع الشجرة والصخرة ، و Ondt (نملة) و Gracehoper . وكان (مارينتي) قد اقترح ان يخلق الشاعر شبكة عظيمة من القياسات يحيط بها العالم . وانه لمن الصعب ايجاد وصف اخر افضل للبيئة العامة لـ (فنجانزويك) حيث تشخص شخصياتها ومواقفها الكثيرة مع نظائرها في كل مكان وزمان . وربما لم تكن (فنجانزويك) ماكان يقصده (مارينتي) لكنه لا يمكن انكار انها تحقق غرضه في تنظيم الواقع وفق علاقات جديدة يدركها المرء بالحدس . وتسيم الكلمات ، من خلال خصائصها التحويلية ، علاقات مع بعضها عبر مسافات عظيمة . فوداع Anna Livia (أنا ليفيا) وهي تخرج الى البحر في الصفحة الأخيرة تتضمن كلمة 'Ave laval' وتقول (كيت) 'Kate' وهي تتحدث عن القطعة المنزلية في بداية الكتاب (ص ٢٨) 'It's an allavalanche that blows nopusy' food' التي يضعن فيها معنيا 'lunch' (الغذاء) والمعنى الفرنسي لـ 'ava'anche' (بيتلج) . وتنقل الكلمة فتصبح قريبة من النهر ، لتعني ، كما تدعي إحدى الغسالات عند مخاضة النهر (ص ٢١٢) ، 'Allalivial, allalluvial' وهي تعود الى الاستخدام الاول في (ص ٢٤٠) 'saving grace after avalunche' وص ٤٠٦ .

ويظهر اسم Ave في قائمة العناوين التي يحاول Shaun (شون) ان يعطيها للرسالة Shern (شيم) (ص ٤٢٠) هل انها اختصار لـ 'avenue' (شارع) او الكلمة اللاتينية لـ farewell (الوداع) ، الى ان الشخص الذي ارسلت اليه لم يعد هناك ، هذا امر متروك وبدكء دون توضيح تماماً . وفي صفحة ٦٠٠ وصف (البركة) 'Innalavia' التي يقال عنها: 'Whereinn once we lave' tis alve and vale; والتي تبدو انها تعني ان الاغتسال عندها يعني الموت . وجميع هذا البناء المركب من الكلمات المترابطة انما هو خيط ثافري يساهم بخلق عدد من تداعي المعاني لكلمة الوداع عند Anna Livia (أنا ليفيا) . وتحتفظ (ويك) من خلال طرائق كهذه ، مطورة على نطاق اكثر تحكماً بكثير بقياساتها البيسوية العظيمة كتلك التي بين سقوط Earwicker (أبروكر) وسقوط ادم . وبين الرسالة من بوسطن والادب بصورة عامة وبين Shern and Shaun (شيم وشون) والاقطاب العديدة التي يمثلانها

وقد وجد (مارينتي) ان كشافات الفيزياء الحديثة عن طبيعة الواقع المادي توحى بمصادر لغوية جديدة ، ويبدو ان (جويس) قد تأثر بفكار كهذه . فقد قال (مارينتي) :

على المرء ان يعبر عن ... الصفر اللامحدود الذي يحيط به ، غير المدرك حسيّاً ، اللامرئي ، تحرك الذرات ، الحركة البراونية Brownian ، وجميع الفرضيات الملهمة والتحكمات المكتشفة لجهرات فائقة الدقة . اود ان ادخل في الشعر حياة جزئية مطلقة ، يجب ان تمزج ، في عمل فني بمشاهد واحداث العدل العظيم اللامحدود ، بحيث يؤلف هذا المزيج تكوين الحياة الكامل .

هنا مرة اخرى طموح شعري للمستقبلين يبدو ان (فنجانزويك) تحققه ، وان كان ذلك بفخامة اقل . فكلماتها المنحوتة وقورياتها تتأرجح بين المعاني ، معطية محاكاة جيدة للحركة البراونية ، فمثلاً عندما نقرا بان بين الطرف في بيت (شيم) يوجد (ص ١٨٢) 'quashed quotatoes, messes of mottage' فانه من المستحيل اقضاء الطعام او الكلمات في المعنى . بل وصفه (ويك) بانها محاولة لتقليد التفاعلات الذرية للمادة بكميات قادرة على توليد سلسلة من التفاعل المعنى ، وهو هدف ينسجم مع توصيات مارينتي .. وفي وصف شيء شومد في التلفزيون الذي في حانة Earwicker (ايروكر) كـ 'the abnihilisation of the etym' .

يشخص جويس انشطار الذرة - او حدث من هذا النوع - مع التطورات الماثلة في اللغة ، ويمكن ان ينظر اليه وهو يعمل وفق هذا القياس . ليبلغ الى بواطن الذرات المسماة كلمات . مشطراً اياها الى معاني متباعدة عن طريق استعاضة الحروف . وازضافة المقاطع وغيرها من التشويهات المشابهة ، رابطاً هذه العناصر الدقيقة داخل الالفاظ بالثيمات الكبرى من اجل ان يحوك نسيجاً من القياسات التي من شأنها على حد تعبير (مارينتي) الفخم ان «تشكل التركيب الكامل للحياة» . ان شعور جويس بالتطابق بين المجهرات فائقة الدقة والظواهر النفسية يعود ، في الاقل ، الى (عوليس) حيث يفكر ستيفن (Stephen) «الجزئيات تتغير جميعاً انا لست انا الان» (عوليس

ص ١٨٩) ، ليصبح هكذا اساساً فيزيائياً لقول (ريمبو) Rimbaud

'Je est un outre' «انا شخص اخر» .

ولا تحل العناصر البنيوية لـ (فجنانزويك) غوامضها اللغوية ، بل تؤكدهما ، فتفتح بذلك ، مستويات متعددة في المعنى . ويبدو هذا الغموض المتطرف ، الذي هو واحد من الجوانب الثورية للكتاب ، مناسباً لعمر (هايزنبرغ) Heisenberg ، ولكنه ربما يرجع اصله الى النظرة العالمية لفيلسوف اكبر سناً ، (جيوردانو برونو) Giordan Bruno وهو شخصية كان جويس قد أعجب بها منذ ان كان طالباً ، بصفته مفكراً جريئاً واصيلاً وهرطقي كذلك . ان (برونو) يذكر (ديدالوس) Daedalus الصانع البارع عند جويس ، على انه المثل الاعلى للذكاء في الاسطر الاولى من كلمات الالهة الواحد من اعماله الرئيسية *De L'infinite universo et mondi* وقد اشار جويس الى (برونو) ، وهو مواطن من (نولا) Nola ، في الكلمات الافتتاحية لمقاله عام ١٩٠١ (يوم الاضطراب) *The Day of the Rabblement* ، وكتب دراسة لجريدة (ديلي اكسبريس) في دبلن عام ١٩٠٢ ، ويبدو انه كان قد قرأ فقرات من اعمال (برونو) الواسعة للتمرين بالاطالاية بينما كان يكتب «الويك» .

وقد وجد مذهب (برونو) في التوفيق بين المتناقضات قريباً الى نفسه ، فقد علم جويس من كتاب (ماكنتاير) McIntyre ان (برونو) يرى ان اقل الظروف في معارضة التجارب الاولى ، تظهر عند التخصيص انها متطابقة . فالبرودة الصغرى والحرارة الصغرى يلتقيان عند نقطة واحدة من درجة الحرارة . وكل واحدة تبتعد عن هذه النقطة اثناء زيادتها . وكذلك علم (برونو) ان الاضداد كالعيب والكرامية ، والولادة والتفسخ ، السم وترياقاته ، لها مبادئ اساسية تشترك فيها وتربطها بعضها مع بعض . وكتب (برونو) قائلاً «انه من السحر العميق ان تعرف كيف تستخرج النقيض بعد ان وجدت نقطة الاتحاد» . وقد وجد (جويس) انعكاسات هذا المذهب في اسلوب (تريستان) في اخفاء اسمه في قلب مقاطعه ، وفي الحقيقة ان الجنس النحوي في اللغة النرويجية والدنمركية ليس بمذكر ولا بمؤنث . ان فكرة تصادف الاضداد نموذج للكثير من مجاميع الاضداد التي تظهر في (ويك) : فغالبا مايقدم (برونو) ذاته ، ويشخص ، في رابطة لغوية نموذجية ، مع شركة بيع القرطاسية في دبلن ، (براون ونولان) Browne and Nolan .

وعلى اية حال ، فان التوفيق بين الاضداد ما هو الا جانب من الكوزمولوجيا (علم الكون) العامة المهيبة التي وجدها جويس مضطمة في دراسة (ماكنتاير) وكان

(برونو) ، بعد (نيقولا الكوسي) Nicholas of Cusa الذي يذكر هو الآخر في (الويك) ، من دعاة النظرية القائلة ان الكون لامتناهٍ ويحتوي عدداً غير محدد من العوالم .. وقد ذهب (برونو) الى انه لما كان من غير الممكن ادراك حدود للخلقة ، اذن فليس لها مركز ، وهو امر يخالف تعاليم الكنيسة ، فكل نقطة في الكون مركزية على حد سواء .. وان المواضيع المتباينة فيها لا يمكن تمييز احداها من الاخرى «فان لم تختلف النقطة عن الجسم ، والمركز عن المحيط ، والمحدود عن اللامحدود والعظيم عن الضئيل ، فان الكون حينئذٍ ، كما قلنا ، كله مركز او ان مركز الكون في كل مكان» .
ولما كان الكون موحداً من حيث الجوهر ، فان جميع الاشياء ، وليس التناقضات وحدها تشترك في اتحاد طبيعتها ...

«فلسفتنا ... توجز في اصل واحد تتصل بفاية واحدة وتكمل التناقضات تتصادف . فهناك اساس واحد ذو بداية ونهاية .. من هذا التصادف بين التناقضات ، نستنتج في النهاية حقيقة مقدسة وهي ان التناقضات هي بضمن التناقضات وليس من الصعب الاحاطة بمعرفة ان كل شيء بضمن الآخر .. وكل قوة وفعل معقد في الاصل متحد وان احدها واضح في الاشياء الاخرى ، مشتتة ومتعددة» .

اكن (برونو) عالماً نزيهاً على طريقة (ديموقريطيس) Democritus و(لوكريتوس) Lucretius واعتقد ان هناك عنصراً موحداً يجري في العوالم الشاسعة للكون الكبير ، بحيث يصبح كل شيء في النهاية اي شيء اخر من خلال استبدال المادة . وكل شيء اُسدد ، كما يوضح (ماكنتاير) من حيث الامكانية الواقع جميعاً صيغة مؤقتة في طور التحول الى نوع اخر من الوجود ، «فلادة» ، التي تسام الصيغ القديمة ، تتجذب بلهفة وراء صيغة جديدة ، لانها تسمى الى ان تصبح جميع الاشياء وان تمثل جميع الوجود ، على قدر الامكان» ، وفي قطعة اخرى من نفس الكتاب يقول برونو : «ان كل من يتأمل جيداً ، سوف يدرك اننا لانملك في الشباب نفس اللحم (تكوين) الذي كنا نملكه في الطفولة ، ولا ذلك الذي سنملكه اثناء الشيخوخة : لاننا نعانى من تحول ابدى . نحصل منه انسياباً ابدياً من الذرات الجديدة ...» ويبدو ان هذه الفكرة هي التي اوجت بملاحظة ستيفن في (عوليس) : «ان الشامة في ثديي الايمن هي حيثما كانت عندما ولدت مع ان جميع جسمي قد نسج من مادة جديدة مرة تلو اخرى ...» .

ومثلما اوضح (جيمس اس . اثرتون) James S. Atherton في (الكتب في اليقظة الويك) The Books at the Wake ، يمكن اعتبار لغة فنجانزويك ، بصورة مفيدة نظيراً لغوياً لرؤيا (برونو) عن الكون . وقد كتب (برونو) قائلاً :

بما ان الكون غير محدد ، والاجسام تبعاً لذلك متحركة ، فان الكل يتشتت دائماً ويعاد تجميعه باستمرار ... حيث نستنتج انه اذا كانت هذه الارض خالدة ، فانها ليست كذلك ، بفضل ثبات اي جزء او فرد ، بل بسبب عدم ثبات اجزاء عدة ، تطرد البعض منها من مكانها لتحل محلها اخرى وهكذا تدوم النفس والذكاء بينما يتبدل الجسم دوماً ويتجدد جزءاً فجزءاً .

ونحن نتذكر ان (ستيفن) كان يرى في 'Ivory, ivoire, eborio, ebur' كلمة تظهر بقاء النفس ، وتبدل وتجدد الجسم . فالتوريات والمركبات في (الويك) تجمع سوية عناصر من كلمتين او اكثر مثلما تشترك الاشياء في عالم (برونو) في وجود احدها للآخر . فالحروف والمقاطع التي تمثل تغييرات من الانكليزية ، تطابق ذرات هجرت من شيء الى آخر ، والكلمات صيغ مؤقتة في طريقها الى اكتساب هويات جديدة تحت تأثير قوة استيعابية كتلك التي تستحوذ على عالم (برونو) .

ولغة (جويس) متعددة المعاني لانها لغة احلام ، وهو يربط بين كل من (برونو) ونيقولا الكوسي Nicholas of Cusa بالاحلام في حديث شخصية تسمى Sordid Sam (سورديد سام) :

'Me drames, O'Laughlins, has come through! Now let the centuple celves of my egourge as Nicholas de Cusack calls them... by the coincidance of their contraries reamalgamerge in that indentity of undiscernible where the Baxters and the Fleshmans may they cease to bidivil uns and... this outandin brown candlestock ,melt Nolan's into peese:

(ص ٤٠ - ٥٠)

يندمج Nicholas of Cusa (نيقولاوس الكوسي) مع Michael Cusack (ميشال كوساك) المواطن في (سايكلوبس) Cyclops وهو فصل من (عوليس) ويقدم لنا مثابة سلطة لتعدد النفوس التي تتميز بها الاحلام . ويظهر براون Browne ونولان Nolan صلة جويس اللغوية من (دبلن) الى (برونو) Bruno في القطعة الموحية عن الشمعدان 'candlestock' وهناك عودة الى (برونو) بالحاح فيما بعد في نفس الصفحة مثل 'Father San Browne', 'Padre Don Bruno'

honorable Fratomistor Nowlanmore and Browne',

وقد ساعدت نظريات (برونو) في تحرير فكر عصر النهضة من المفهوم الارسطي Aristotelian عن وجود عالم محدود والكون الذي مركزه ، وهي الفكرة التي سادت في القرون الوسطى . فقد ادخلت فكرة العوالم غير المحددة كاعتراف مهم للوجود غير المحدد لله وحررت الفكر ليجوب مثاملاً في خليقته الواسعة المتباينة وتصطدم لغة جويس في (فنجانزويك) باللغة التقليدية كثيراً مثلما اصطدمت نظريات (برونو) بكون العصور الوسطى . فهو يحرر الكلمة من وظيفتها التقليدية الى معنى بؤري مركز ، ويطور الامكانات التي طالما كانت كامنة في الكلمات لنقل افكار كثيرة وتشكيل تراكيب محكمة متعددة الصفوف ، وهو يبين ان امكانات التعبير اللغوي اعظم بكثير مما تبدو عليه ، وانها ، ان لم تكن غير محددة ، فهي على الاقل لاتنضب وقد احتسب (ستروثر ب بيردي) Strother B. Purdy متبعاً اسلوب جويس ، ان سبعة عشر حرفاً تشكل كلمة واحدة يمكن ان يعاد ترتيبها الى تركيبات لا يقل عددها عن ٢٧٠ بليون . ومع ذلك ، فانه لايتفق مع اولئك الذين يقولون انه لايمكن لاية تفسير لـ(ويك) ان يكون خطأ ، ويصر على ان تعدد المعاني التي من الممكن اشتقاقها من نصها يجب ان تحدد بافكارها الرئيسية وتراكيبها .

وليست (فنجانزويك) غير محددة ، لكنها تكشف عن عالم لغوي محدد . انها مثال على نوع التركيب الذي قال عنه (جاكس ديريدا) Jacques Derrida انه ميزة للعصور الحديثة ، حقل من البدائل غير المحددة في مجموعة محددة مغلفة . وتظهر صلات ادراكية بارزة بالحساسية التي يميز بها التحليل لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية . ومن وجهة نظر (ديريدا) Derrida فان الافكار السابقة على النظام هي التي كانت لها مراكز او نقاط اصل ، صيغ اليقين التي ولدت المبادئ المتحركة ، لكن الوعي

بالبنية وتحريات المعنى قد اظهرت تركيبات دون مراكز كهذه ، نظاماً من دون تحديدات خارجية ، اهدافاً او معاني قابلة للانفصال ، اذ يمكن ، على سبيل المثال ، النظر الى الاساطير على انها تركيبات غير مرجعية ذات موضوعات متداخلة ، مطورة المعنى من خلال علاقات عناصرها اذ هي تشترك في تفاعل من الغياب والحضور . وفي عالم (فنجانز ويك) اللامركزي ، وهو تطبيق قيم للمبادئ النقدية البنائية على اعمال جويس ، يبين (ماركوت نوريس) Margot Norris ان (ويك) تولد المعنى بهذه الطريقة من خلال روابط معقدة غير مباشرة ، بضمن كلماتها وافكارها اكثر مما يحدث من خلال المضمون الجوهرى (المادى) وان لغتها هي لغة هذا النوع من النظام اللامركزي كما يصفه (ديريدا) .

واذا فحصت (ويك) من وجهة نظر (ديريدا) ، فان شخصياتها ، وخلفياتها واحداثها تُرى ، ليس كهويات خاصة ، بل كعناصر من الانماط الاسطورية الروائية والتاريخية يمكن تعويض بعضها ببعض الاخر . وهذا واضح على نحو خاص في احصاء ثان لفنجانز ويك ، لـ (ادلين كلاسشين) Adaline Glasheen من خلال الخريطة المعنونة ، «معجم الاعلام» ، عندما يكون كل امرئ شخصاً اخر وهي تبين أنَّ (جويس) استخدم عائلة (ايروكر) قالباً للنقل المكاني، بحيث عندما يكون HCE شكسبير Shakespeare فان Shaun (شون) هو WH للسوناتا وShem (شيم) هو ابنة Hamnet (هامنت) وIsy (ايسي) هي ابنته Susanna (سوزانا) وALP (الب) هي بالطبع Anna Hathaway (آن هاثوي) ، وعندما يكون قيصر ، فان الاولاد هم Burrus and Caseous (بورس وكاسيوس) الابنة هي Cleopatra (كليوباترا) وALP هي Fluvia فلويا . وتدعم اللغة القائمة على التورية والمجاز هذه الانماط دون ان تلزم نفسها بأي مضمون معين . كما ان موازاتها ليست اقنعة لاية معاني خاصة ، بل ان تعدد الهويات ، في الحقيقة يجعل احداها تلغي الاخرى اثناء اشتراكها في لعبة الاستعاضة اللانهائية . وحسب (ديريدا) Derrida ، فان النظام المركزي يزد من احتمال مايسميه بـ (اللعبة الحرة) Freeplay بين عناصره ، وربما ليس هناك عمل ادبي تظهر فيه هذه بدرجة اعظم مما هي عليه في (فنجانز ويك) ، وربما تظهر (فنجانز ويك) في النهاية كسلسلة غير منقطعة من المحاكاة التكمية اذ يبدو كأن لكل قصعة اسلوبها البارز في الكلام والتعبير ويخلو اي منها من الاسلوب الحيادي للكاتب

الموضوعي ، وتتبنى البداية نبرة ملحمية :

"What clashes here of wills gen wonts... Assiegates and boomer ingstroms... Sanglorians, save! Arms appeal with larms, appalling."

ويتبع هذا صوت مختلف هو صوت النائحين عند مراسيم الدفن :

"Shize? I should shee Macool, orra whyi deed ye diie?"

وسرعان ما يظهر أسلوب جديد ، ذلك هو أسلوب المحاضر المتحلق :

"Yet may we not see still the brontoichthyan form outlined aslumbered...."

ويلاحظ على الأقل ثلاثة متكلمين ، ثم قبل أن تسمع كيت Kate الدليل في متحف Wellington ولنكتون ، تبدأ حديثها بـ :

(ص ٢٨) "This is the way to the museyroom" (من هنا الطريق الى المتحف) وهذه المحاكاة مبنية بصورة عامة على الصيغ دون الادبية ، والعديد منها شفوية ، مثلاً حديث دليل المتحف ، الرسالة من بوسطن ، المحاضرة حول مسألة dime-cash ، كتاب التمريض المنهجي ، تعليمات المسرح وهي تصف رجلاً وامرأة في الفراش ، حكاية الحانة عن الجنرال الروسي ، وما الى ذلك . وتطور (فنجانزويك) اسلوباً لم تطرق امكاناته الا في (الارض الليباب) وهو يجمع مستودعاً من اساليب الكلام المتباينة بحيث يمكن سماع لهجة ديلن والرطانة الانكليزية Pidgin English وحديث الاطفال وتلغثم فتاة مخبرة ، دمدمة السكارى والمزيد من هذا خلال تداول تشبهاتها اللغوية .

وتتراوح الاثار الاصليه التي بنيت عليها المحاكاة الساخرة لـ (فنجانزويك) بين الاساليب العامة كهذه الى اعمال محددة بل حتى مقاطع . فالخرافة تحاكي على نحو ساخر في حكاية «الثعلب والعنب» The Mookse and the Gripes و«النحلة والجنذب» Ondt and the Grasshopper والخالصة المسرحية في قصة Honuphrisux (ص ٥٠) وهناك بعض الابيات من وزن قصيدة برونانغ Browning

'How They Brought the Good News from Ghent to Zix'

« كيف اتوا بالاخبار السارة من غانت Ghent الى ايكس Aix » ، الى جانب محاكاة
ساخرة لا تحصى عن اغاني وحكم واقوال شائعة وقطع ادبية : (ص ٤١)

... meed of anthems here we pant!

Maid of Athens are we part... (Byron)

« قبل ان نفترق . يا عذراء اثينا » (بايرون)

Brown is my name and broad is may nature (ص ١٨٧)

Camp is may name gamp is my nater (Martin
Chuzzlewit)

... was Parish worth thette mess

Paris vaut bien une mess. (Henri IV)

(ص ١٩٩)

(هل تستحق باريس هذا العبث) هنري الرابع

(ص ٢٧٧)

The groom is in the green house, gattling out his. Gun!

The King was in the counting-house

Counting out his money.

(كان الملك في مكتب المحاسبة يعد نقوده)

(ص ٥٦١)

Add lightest knot :not tiptition

And lead us not into temptation

(ولا تدخلنا في التجربة) الصلاة الربانية

half a league wrongwards (ص ٥٦٧)

half a league onwards (Tennyson)

(نصف قريش الى امام) (شون)

Gud modning, have yous viewsed Pier- (ص ٥٩٢)

s'aube?

Good morning, have used Pears' soap?

(صباح الخير ، هل استخدمت صابون بيرز)

ومن بين المحاكاة الساخرة لاثار أصلية موضوع الجملة الفرنسية في كتابه عن التاريخ لـ (ادجار كوينت) Edgar Quint ، وهي حالة شاذة وجد حلها (كلايف هارت) بالتفصيل ، وهي تدور حول حقيقة أن الازهار التي كانت تزهر في الزمن الغابر تستمر بالازدهار رغم التغييرات التي مرت بها الحضارة . وقد اعاد جويس كتابه بهذه الجملة خمس مرات وافحصها في اماكن مختلفة من (ويك) مغيراً مضمونها في كل مرة لتلائم السياق ، ورابطاً أياها بثيمات جديدة . ومثلما يقول (هارت) فان هذا ليس محاكاة ساخرة حقاً ، بل فنّاً مختلفاً تماماً ، يبدو انه لا يوجد له مصطلح مناسب .

وفي الحقيقة يمكن ملاحظتها كتطور اكثر للمحاكاة الساخرة التي تختلف عن النوع التقليدي في تكييف المصادر التعبيرية لاصولها لاستخدام جديد بدلاً من السخر منها . وكما لاحظنا فان اصداء الاساليب القابلة للذراك في «الاناشيد» Canios (والارض اليباب) غالباً ما تهدف الى الاصلاح اكثر مما تهدف الى الانتكار ، ان لا يصار الى تشويه الاصل ، بل بسمع كجزء من النص الجديد ، بحيث يحقق تأثيراً متعدداً ليس بالضرورة تهكماً . ففن طريق محاكاة اسلوب تعبيرى معين ، فان التهكمات الساخرة الحديثة تعزل الاسلوب عن المحتوى . وكباقي الاساليب الحديثة ، فانها توجه الانتباه نحو الوسط وقدراته بعيداً عن الموضوع . وتتألف تجربة القارئ الرئيسية مع مقاطع المحاكاة الساخرة لـ (فنجانز ويك) من تطابق ليس مع الشخصيات واحداث القصة ، بل مع نشاط اللغة ، وهي تصوغ وتربط وتضخم او تصغر اصلها . والتجربة هذه مثال اخر لـ (تجريد الصفات الانسانية) dehumanization التي ادركها (اورتيكا كاسست) Ortega Gasset في الفن الحديث والتي تركز على قضايا الاسلوب وان اكثر مبادئها جلاء هي تلك الخاصة بـ (الارتجال) bricolage ، القواعد التي يجب ان تتبع اذا ما وضعت الاشياء القديمة في استخدامات جديدة . وهكذا فان المحاكاة الساخرة كلها في (فنجانز ويك) تمثل توسعاً مهماً لمنابع التعبير الادبي الذي يتحرك بنفس الاتجاه الذي يتحرك فيه العديد من الطرائق الفنية الحديثة .

وكما لاحظ (كلايف هارت) ان الكثير من المحاكاة الساخرة في (الويك) هي محاكاة ساخرة ذاتية . وتظهر مخطوطات جويس انه قصد ان يقم فيها محاكاة ساخرة عن اعماله المبكرة لكنه حدد نفسه بنوع المحاكاة لنص (الويك) نفسه ، الذي هو متأصل في التطور المجازي للكتاب ويقول (هارت) ، ان جويس يستخدم المحاكاة الساخرة لكي ينكر انه يمكن ان تكون اية طريقة في التعبير عن فكرة ما هي النهائية .

وتربط (فيفيان ميرسير) Vivian Mercier في التقليد الايرلندي الهزلي ، عناصر المحاكاة الساخرة لـ (الويك) مع مفهوم جويس عن نظرة (فيكو) عن الدورة في التاريخ . والمفهوم العام عن التكرار في التاريخ له جوانبه الهزلية ، وتميل هذه الملاحظات الى جانب تألف (الويك) مع الاعمال التجريبية الاخرى ، الى تأكيد مايجب ان يكون جلياً ، ان ملاحظه جويس فيما يخص اللغة انما هو خلق كوميديا لغوية عظيمة اذ مامن معنى في (الويك) ثابت ابداً . فمصطلحه مائع ، غير ملتزم وغامض مثل صور الاحلام التي استخدمها الميراليون . انها مستغلة عن الزمن ، تحقق انية عظيمة من خلال التداخل الكثيف لاجزائها .. ولان اللغة تشترك في نوع من تعدد الحرف bricolage فانه لها دغلبة وسماحة التأثيرات العرضية الموجودة في الابداعات الدادائية والسريالية ومن خلال شيء يشبه القياس المستقبلي ، فانها تعتبر جميع الاشياء في الكون قابلة من حيث الجوهر للتطابق مع بعضها بحيث يمكن الربط حتى بين الاشياء المتناقضة .

ويستنتج محلولو (الويك) عادةً انه ليس هناك رسالة يمكن ايجادها فيها ولا بيان عام حول مشهد الحياة البشرية ، ذلك لان هدفها تحرير اللغة بدلاً من تقييدها بالتزامات خاصة ، ويصنف (نورثروب فراي) ويك بانها «مثال واحد عظيم لنقيض الظهور الخارق» وبذلك يلصق ضمناً الى انها تشعب التاريخ الى فترة زمنية قصيرة ، ولكنها تعارض في تناقض ظاهري رغم الظهور الخارق epiphany الذي مفاده انه يمكن اختصار معنى الحياة في تجربة لحظة واحدة . وهي بدلاً من ذلك تتخذ النظرة الهزلية التي ترى ان الحياة متشعبة وقابلة للتبدل على نحو عجيب مليئة بحيوية لا يمكن السيطرة عليها وتتخذ صيغاً لا يمكن التنبؤ بها ولا تخضع لصياغة فردية . وتعتبر ابداعاتها ازاء اللغة عن ذلك الشعور بالحرية والانفتاح والتناسق الذي يعبر عنه الكتاب 'الهزليون العظماء من امثال (رابليه) Rabelais و(سرفانتس) Cervantes

و(فيلدنغ) Fielding تجاه الحياة . ويسخر جويس من النزعة التعمصية الضيقة في ان اللغة وسط للاتصال يلائم الواقع المادي . فهي عنده وعند (كاسير) Cassierer تعبير عن العقل والروح . ولا تمتلك فكرة محددة مفعمة بالحياة سوى الرؤيا الهزلية وهي مزج بين الادراك الذكي والضحك الانساني القادر على انشاء علاقات حيوية جديدة او انماط وايقاعات جديدة بين عناصر الكون حيثما ماتت القيم القديمة . ان جويس يقول في (الويك) انه لا يرى قدراً محتوماً للكلمة ، او اللغة الانكليزية او عالم الكلمات ككل ، بل يراها مفتوحة للتجدد كافتتاح الخيال ذاته .

المواضع

المقدمة

1. F. M. Ford, 'Chroniques', *Transatlantic Review*, w2 (Des. 1924) p.683.
2. O. Paz, *Children of the Mire*, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1974) p. 134.
3. انظر هوجيولي ، نظرية الطليعة هارفرد مطبعة جامعة هارفرد ، كامبردج ، ماستجوسنس : مطبعة جامعة اوكسفورد (1969) . المصطلحات التي يستخدمها هوجيولي في المواقف الاربع التي تميز الطليعة هي : الفعالية ، العدمية ، العداء ، الصراع .
4. T.S. Eliot, 'Contemporanca', *The Egoist*, 5 (June- July 1918) P 84.
5. M. Foucault, *The Order of Things*, Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p.xx.
6. لمزيد من البحث عن التجريبية ، انظر : هوجيولي، نفس المصدر، ص ١٢١ - ١٢٧.
7. E. Pound, *Polite Essays*, Faber, London (1937) *New Directions* New York (1940) p. 149.
8. T. S. Eliot, 'The Social Function of Poetry', *On Poetry and Poets*, Faber, London (1951); Noonday Press, New York (1961) p.7.
9. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Antheneum, New York (1966) pp. 97-8.

الفصل الاول: البواعث التجريبية

1. E. Cassirer, **The Philosophy of Symbolic Forms**, trans. R. Manheim (1953) Yale U.P. New Haven and London, 3rd printing (1961) vol. 1, p. 78.
2. Ibid. p. 93, 111
3. E. Pound, 'The Serious Artist; in **Literary Essays**, (ed.) T.S. Eliot, Faber, London; New Directions, New York (1954) reprint (1968) p. 44, and 'Vorticism', **Fortnightly Review**, 96 n.s (1 September 1914) p. 465-6
4. S. L. Goldberg, **The Classical Temper**, Chatto & Windus, London, Parnes & Noble, New York (1961) p. 262.
5. R. Barthes, 'Ecrivains et Ecrivants', **Essais Critiques**, Paris (1964) pp. 150-1.
6. R. Barthes, 'Writing and Silence', **Writing Degree Zero and Elements of Semiology**, Editions du Seuil Paris (1953) trans. A. Lavers and C. Smith, Jonathan Cape, London (1967) Beacon Press, Boston (1968) p. 78.
7. M. Foucault, **The Order of Things**, Tavistock, London, Pantheon, New York (1970) p. 298
8. E. Pound, **Literary Essays**, p. 21
9. W. C. Williams, 'A I Pound Stein', in **Selected Essays of William Carlos Williams**, Random House, New York (1954) p. 164.
10. ان ما اسميه جداً الصيغة الاستقلالية في الفنون لهو مفهوم ضروري في الفنون الشعرية التجريبية ، إلا أن تنوعه وشموليته لا يتيحان مناقشته هنا بصورة فعالة وتتضمن التفسيرات حولها ، والتي أخذتها بنظر الاعتبار ، المناقشات العامة التالية
- R. Shattuck, 'The Art of Stillness', chapter 11 of **The Banquet Years** (1958) reprint Doubleday Garden City, *manization of*

- Art and other Writings**, Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y. (n.d.); W. Sypher, 'The New World of Relationships: Camera and Cinema', in **Rococo to Cubism in Art and Literature** (1960) reprinted Vintage Books, New York (1965); R. Poggioli, **The Theory of the Avant-Garde**;
- S. K. Langer, 'Poesis', Chap. 13 **Feeling and Form**, Scribner's, New York; Routledge & Kegan Paul, London (1953); E. Vivas, 'What is a Poem?' in **Creation and discovery**, Noonday Press, New York (1955); Y. Winters, **In Defence of Reason**, Alan Swallow, New York (1937) reprinted, denver (1947); F. Jameson, **The Prison-House of Language**, Princeton U.P. (1972); G.L. Bruns, **Modern poetry and the Idea of Language**, Yale, U.P. New Haven (1973); S. Burkhhardt, 'The Poet as Fool and Priest', *ELH*, vol. 23 (1956) pp. 276-98; O. Paz, **Children of the Mire**, trans. R. Phillips, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1974).
- ان الامكانية او الرغبة في الاستقلال تبقى موضوعاً ذا نقاش حاد . انظر مثلاً .
- G. Graff, **Poetic Statement and Critical Dogma**, Northwestern U.P. Evanston (1970); E. Wasiolek's introduction to S. Doubrovsky, **The New Criticism in France**, trans. D. Coltman, Chicago, U.P. (1973).
11. E. M. Forster, 'Anonymity', *Calendar of Modern Letters*, 2 (Nov. 1925) p. 150
12. D.D. Paige (ed.) **The letters of Ezra Pound 1907-41**, Harcourt, Brace, and World, New York (1950), Faber, London (1951) p. 90.
13. G. M. Hopkins, 'Parmenides' and 'Notes, February 9, 1868', **Journals and Papers**, (eds) H. House and G. Storey, Oxford U.P. London (1959) pp. 129. 125.
14. W. C. Williams, **Spring and All; Imaginations**, (ed.)

Webster Schott, *New Directions*, New York; Mac Gibbon & Kee, London (1970) p. 117.

انظر :

15. R. Barthes, 'L' Activite Structuraliste' in *Essais Critiques*, pp. 213-20.
 16. E. Muir, 'James Joyce: The Meaning of Ulysses', *Calendar of Modern Letters*, 1 (July 1925) p. 347.
 - 17 M. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford U.P. London and New York (1953) reprinted The Norton Library, New York (1958) pp. 272-5.
 18. R. Poggioli, op. cit. p.38
 19. J. Ortega y Gasset, op. cit. pp. 35, 34.
 20. W. Stevens, 'The Noble Rider and the Sound of Words', *The Necessary Angel*, Knopf. New York (1951) p. 32.
 21. C. Levi-Strauss, *The Savage Mind*, Weiden & Nicolson, London, (1966) reprint Chicago (1968) pp. 29-30.
 22. انظر :
M. Krieger, *A Window to Criticism*, Princeton U.P. (1964) pp. 3-70
- وهو تحليل نقدي يصف بعضاً من هذا الجدل .
23. M. Foucault, *The Order of Things*, p. 103.
 24. W. Kandinsky, 'The Inner Necessity', *Blast* n. 1 (June 1914) p. 123.
 25. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, German text, trans. by D.F. Pears and B.F. McGuinness, Routledge & Kegan Paul, London (1961) p. 15.
 26. M. Black, *A Companion to Wittgenstein's Tractatus*, Cornell U.P. Ithaca, N. Y. (1964) pp. 331 ff.
 27. W. C. Williams, *Spring and All: Imaginations*. p. 129.

28. W. C. Williams, *Prologue to Kora in Hell: Imaginations*, pp. 16-17.
29. W. C. Williams, *Spring and All: Imaginations*, p. 111.
30. Ibid. p. 149.
31. E. Pound, 'Prefation aut Gimicium Tumulus', *Polite Essays*, Faber, London (1937); *New Directions*, New York (1940) p. 151.
32. W. C. Williams, *Spring and All: Imaginations*, p. 149
33. C. Bernard, *An Introduction to the Study of Experimental Medicine*, trans. H. C. Greene, Henry Schuman, New York (1949) p. 32.
34. V. Shkovsky, 'Art as Technique' in *Russian Formalist Criticism: Four essays*, trans. with intro. by L.T. Lemon and M.J. Reis, Nebraska U.P.
35. O. Barfield, *Poetic Diction* (1928) reprint Faber, London (1952) p. 107.
36. S. Kris, 'Aesthetic Ambiguity', *Psychoanalytic Explorations in Art*, Schocken Books, New York; Baily London (1952) reprinted Schocken Books (1964) pp. 2515.
37. W. C. Williams, 'Caviar and Bread Again' in *Selected Essays*, p. 103.
38. O. Paz, *Children of the Mire*, p. 148.
39. M. Foucault, *the Order of Things*, pp. 251-2.
40. S. Gilbert (ed.), *Letters of James Joyce*, Viking Press, Faber, London (1966) vol. 1, p. 140.

الفصل الثاني: نحو الواقعية

1. W. Lewis. *Time and Western Man*, Chatto & Windus, London (1927) reprinted Beacon Press, Boston (1957) p. 113.

2. L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris (1926) p. 69...

في دراسة لهذا الكتاب نشرت في (ترانزشن) ، نيسان ١٩٢٧ ، فسر روبرت سبيج القصيدة على انها تعني بان اراگون لا يرى الا مقادير الواقع التي «يمكن الاستفادة منها فنياً» ، ويرى ان الواقع ذاته هلوسة . والقصيدة مُقتبسة - ولكن بصورة غير دقيقة - في باترسون - ولیم کارلوس ولیمز .

3. W. Worringer, *Abstraction and Empathy*, trans. M. Bullock, Toutledge and Kegan Paul, London; International Universities Press, New York (1953) p. 11.

4. W. C. Williams, *Prologue to Kora in Hell; Imaginations*, p. 14.

5. W. Lewis, *Time and Western Man*, op. cit pp. 165-6.

6. Ibid. pp. 304-5.

7. T.S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Faber, London (1964) p. 18.

حول تأثير اراء برادلي على قصائد اليوت انظر .

H. Kenner, *The Invisible Poet*, Obolensky (1959) reprinted Citadel Press, New York (1964) pp. 43-69; reprinted W.H. Allen, London (1960).

8. T. S. Eliot, 'Leibniz', *Monads and Bardley's Finite Centres*, *Monist*, 26 (Oct. 1916) pp. 566-76.

9. H. Bergson, *Creative Evolution*, trans. A. Mitchell, Modern Library, New York (1944) p. 14.

10. H. Bergson, *Matter and Memory* trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (1911) Doubleday Anchor Books Garden City, N. Y. (1959) p. 192. Original French Publication, 1896.

11. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, Cambridge U.P. (1925) reprinted New American Library, New York (1964) pp. 84-5.

12. Ibid. p. 70.

13. E. Fenollosa, **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry**, City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 11.
14. J. M. Brinnin, **The Third Rose**, Atlantic Monthly Press, Boston; Weidnefeld and Nicolson, London (1959) p. 64.
15. W. James, Chapter IX, 'The Stream of Thought', **Principles of psychology** (1890) reprinted Dover Publications (1950) vol. 1, p. 241.
16. G. Stein, **Selected Writings**, (ed.) Carl Van Vechten, Random House, New York (1946) p. 218.
17. G. Stein, **Narration: Four Lectures**, Chicago U.P. (1935) p. 17.
18. S. K. Kumar, **Bergson and the Stream of Consciousness Novel**, Balckie, Glasgow (1962) p. 105.
19. B. L. Reid, **Art by Subtraction**, Oklahoma U.P. Norman (1958) p. 49.
20. H. Bergson, op. cit. p. 143.
21. Ibid. pp. 57-8.
22. G. Stein, **Selected Writings**, pp. 230-1.
23. Ibid, p. 231.
24. G. Stein, **Lectures in America**, New York (1935) p. 176, 191.
25. R.B. Haas (ed.) **A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein**, Black Sparrow Press, Los Angeles (1971) p. 25.
26. G. Stein, **Selected Writings**, p. 407.
27. لهذه التعليقات انظر -
M. Hoffman, **The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein**, Pennsylvania U.P. Philadelphia (1965) pp. 183-4; R. Bridgman, **Gertrude Stein in Pieces**, Oxford U. P. New York (1974) pp. 127-8; A. Stewart

Gertrude Stein and the Present Harvard, U.P. Cambridge, Mass. (1967), p. 93.

28. G. Stein, *op. cit.* p. 408.

29. N. Frye **Anatomy of Criticism**, Atheneum, New York (1966) p. 337.

30. H. Bergson, **Matter and Memory**, pp. 56-7.

31. Letter to William Carlos Williams, October 21, 1908. **The Letters of Ezra Pound**, (ed.) D.D. Paige, Harcourt, Brace, and World, New York (1950), Faber, London (1951) p. 6.

32. T.E. Hulme, 'Bergson's Theory of Art', **Speculations**, (ed.) H. Read, Kegan, Paul, London (1924), reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 162-3.

33. *Ibid.* pp. 162, 167.

34. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', **Further Speculations**, (ed.) S. Hynes, Minnesota U.P. Minneapolis (1955); Oxford U.P. London (1956) p. 80

35. H. N. Schneidau, **Ezra Pound: The Image and the Real**, Louisiana State U.P. Baton Rouge (1969), pp. 77-84.

36. تجمع هذه الجمل عبارات من المصادر التالية :
A letter to Harriet Monroe, January, 1915, **Letters**, p. 49;
'How to Read', **Literary Essays**, p. 21; and **Guide to Kulchur**, Faber, London (1938) p. 285.

37. E. Pound, 'T.S. Eliot', **Literary Essays**, p. 420.

38. D. Davie, **Ezra Pound: The Poet as Sculptor**, Routledge & Kegan Paul, London; Oxford U.P. New York (1964) p. 177.

39. E. Pound, **Personae**, Faber, London (1952) p. 177.

ستتميز الاقتباسات من هذه الطبعة بأرقام الصفحات في المتن .

40. E. Pound, 'The Wisdom of Poetry', **Forum**, 47 (Apr. 1912) p. 948.

41. E. Pound, 'Vorticism', *Fortnightly Review*, 1914, p. 464.
42. E. Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, p. 8.
43. W. C. Williams, 'A Novelette', *Imaginations*, pp. 295-6.
44. W. C. Williams, *Spring and All; Imaginations*, pp. 121, 150.
45. W. C. Williams, Prologue to *Kora in Hell; Imaginations*, p. 19.
46. W. C. Williams, *Spring and All; Imaginations*, p. 150.
47. W. C. Williams, 'Marianne Moore', *Imaginations*, p. 316.
48. W. C. Williams, *Spring and All; Imaginations*, p. 151.
49. W. C. Williams, 'The Avenue of Poplars', *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*, *New Directions*, New York (1951) p. 280.

تميز الاقتباسات من هذا المجلد بأرقام الصفحات المتضمنة في المتن .

50. E. E. Cummings, *Poems, 1923-1954*, Harcourt, Brace, New York (1954) p. 62.

تميز الاقتباسات من هذا المجلد بأرقام الصفحات المتضمنة في المتن .

51. I. A. Richards, 'Science and Poetry', *Psyche*, vol. VI, no. 2 (Oct. 1925) p. 260.
52. E. Pound, *Literary Essays*, p. 42.
53. *Ibid* p. 399.
54. E. E. Phare, 'Valery and Gerard Hopkins', *Experiment*, Undated (November, 1928) pp. 19-23.
55. J. Epstein, 'The New Conditions of Literary Phenomena', *Broom*, 11 (April, 1922) p. 6.
56. R. Aldington, 'The Poet and His Age', *Chapbook* No. 29 (September, 1922), p. 8.

57. On يشير لوي كامب Luis Kampf الى اوجه الشبه هذه في 'حول الحداثة' . Modernism ص ٢ - ٥ . حيث يقوم باقتباس وصف الاداء المستقبلي في ميلانو عام

١٩١٤

58. F. Marinetti, 'Discours Futuriste aux anglais', *Le Futurisme*, Paris (1911) pp. 21-23.

معظم التراث الثقافي المستقبلية موجودة في :

I Manifesti del Futurismo (Milano, n.d.). 4 volumes (No. 168 of *Raccolta di Breviari intellettuali*, Istituto Editoriale Italiano, Milano).

59. R. F. Smalley, 'Futurism and the futurists', *British Review*, 7 (Aug. 1914) pp. 22-37.

60. ف. مارينيتي F. Marinetti, زانغ تومب تuum Zang Tumb Tuuum, ميلانو ١٩١٤. ص ٤٢ «دخان قائمة مفقودي البركان المرمية عند فسوفيس سترومبوليس Vesu- viues Strompolis غدر النباتات = اقنعة الزلزال المهدهد لحديقة عبقة برائحة الخطر الشبيهه برائحة البهار ، مستودع البارود + سوق + يريح + بلادة (يفتح الماء) المعاشرة الليلية = مسينا .

61. F. Marinetti, *I Manifesti*, 11, 224. 'The sonorous yet a bstract expression of an emotion of pure thought.'

62. F. marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, p. 35.

63. S. K. Langer, *Feeling and Form*, Routledge & Kegan Paul, London; Scribners, New York (1953), p. 45.

64. W. Nowottny, *The Language Poets Use*, Athlone Press, London (1965) p. 45.

65. L. Aragon, *Les Collages* Paris. (1965) pp. 29, 45.

66. Quoted in F. Gilot and C. Lake, *Life with Picasso*, McGraw-Hill, New York (1964), p. 77.

67. L. Aragon, op. cit. p. 116.

68. W. C. Williams, 'A Novelette', *Imaginations*, p. 300

69. B. Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech*, Chapter 2, Princeton U. P. (1969).

70. W. C. Williams, *Paterson*, New Directions, New York (1949-63) MacGibbon and Kee, London (1964) vol. V, no pagination.

71. R. M. Adams, *Surface and Symbol*, Oxford U. P. New York (1962) pp. 247-8.
72. E. Pound, *Guide to Kulchur*, p. 98.
73. E. Pound, *The Cantos*, New Directions. New York (1970): Faber, London (1975), p. 171.
- تميز الاقتباسات من طبعة نيويورك بأرقام الصفحات في المتن
74. See G. Smith, Jr., *T.S. Eliot and Plays* (Chicago 1956), pp. 62-3.
75. T. S. Eliot, 'The Modern Mind', *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber, London (1933) reprinted (1964) p. 126.
76. R. Shattuck, *The Banquet Years*, Doubleday, Garden City, N. Y. (1961) pp. 329-30.
77. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, The Viking Press, New York (1966) p. 11.

الفصل الثالث : أفعال العقل

1. H. Bergson, *Matter and Memory*, trans, N.M. Paul and W.S. Palmer (1911) reprinted Doubleday Anchor Books, Garden City N.Y. (1959) pp. 177-8.
2. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, trans R. Manheim (1953) Yale U.P. New Haven and London. 3rd printing (1961) vol. 1, p. 113.
3. E. Pound, *The Spirit of Romance* (1910) reprinted Peter Owen, London; New Directions, New York (1953) p. 92.
4. E. E. Cummings, *Poems 1923-1954*, Harcourt, Brace, and World, New York (1954) p. 144.
5. H. Bergson, op. cit. p. 116.
6. H. Bergson, *Time and Free Will* (1910) reprinted Harper & Bros. New York (1960) pp. 130-5.

7. W. Stevens, *The Necessary Angel* (New York, 1951), p. 36.
8. W. Nowotny, *The Language Poets Use*, Athlone Press, London (1965) P. 186.
9. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p. 82.
10. F. Marinetti, 1 Manifesti de Futurismo, 1, 134-44.
11. Ibid. 11, 85-106
12. Ibid. 11. 100.
13. H. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, McGraw-Hill, New York (1965), pp. 19ff.
14. T. Tzara, *La Premiere Aventure Celeste de Mr. Antipyrine* Collection Dada, 1916).

تعني الاقتباسات الفرنسية (تقريباً) «تركيب مرّ على كنيسة السناثر : لا توجد إنسانية ، هناك اصدااء وكلاب» ، «و«اصبحنا اصدااء ، ثم غادروا» . الصفحات في هذا المجلد غير مرقمة .

15. T. Tzara, reprinted in R. Motherwell's *The Dada Painters and Poets*, Wittenborn, New York (1951) p. 86.
16. M. Foucault, *The Order of Things*, Tavistock, London: Pantheon, New York (1970) p. 103.
17. *Reconnaissance a Dada'*, *Nouvelle Revue Francaise*, 15 (1920), p. 221, 234.

لم تعد اللغة بالنسبة للدادايين وسطاً : انها وجود : «لكل كلمة ، منذ لحظة النطق بها ، بل حتى عندما تصوري لمعة روحية ، علاقة به فكل كلمة اذن ممكنة التبرير ، معبرة مهما كانت الكلمة التي تأتي بعدها ، متى ما نطق بها ، ومهما كان الشيء الذي تفصح عنه .

18. Tzara's 'Essai sur la situation de la poesie,' *Le Surrealisme au service de la Revolution*, 4 (1934) in Nadeau, *Histoire du Surrealisme* Editions du Seuil, (Paris (1945) p. 58.'

«لننشج حلاً سوء الفهم الذي يسعى الى تصنيف الشعر تحت عنوان واسطة التعبير . الشعر الذي لا يمكن تمييزه عن الروايات بشكله الخارجي ، الشعر الذي

يعبر عن الافكار او العواطف لا يثير اهتمام احد . انني اعترض على الشعر الذي هو «نشاط الروح» .

19. A. Breton, 'Les Mots sans rides', *Les Pas perdus* Gallimard, Paris (1924) pp. 167, 168-9.

«بدأت يتحدي الكلمات ، لكنني سرعان ما رأيت انه كان ينبغي لها ان تعامل على نحو مختلف عن الافعال المساعدة ، تلك الافعال الصغيرة التي كنت اشبهها بها دائماً . «انه عالم صغير قابل للتفاعل» والذي لانستطيع إلا ان تلقى عليه نظرة غيرواقية ... ثمة كلمات تعمل ضد الفكرة التي تحاول التعبير عنها . واخيراً فحتى معنى الكلمات لا يخلو من الخط ، ومن العسير تقرير مدى تأثير المعنى البلاغي فيها باستمرار على المعنى الحقيقي طالما انه ينبغي ان يتناسب مع كل متغير للاخير متغير للاول .

20. A. Breton, 'premier Manifeste du surrealisme' (1924), *Les Manifestes du Surrealisme*, Paris (1946) p. 55.

«منحت اللغة للانسان لكي يستخدمها استخدماً سورريالياً،

21. Desnos, vitrac and Leiris J. H. Matthews, *Surrealist Poetry in France*, Syracuse U.P. Syracuse (1969).
22. A. Breton, 'On Surrealism in its Living Works', *Manifestoes of Surrealism*, trans. R. Seaver and H R. Lane, Michigan U.P. Ann Arbor (1969) p. 297.
23. T. E. Hulme, *Speculations*, (ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) p. 158.
24. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', *Further Speculations*, (ed.) S. Hynes, Minnesota U.P. Minneapolis (1955); Oxford U.P. London (1956) p. 86.
25. T. E. Hulme, *Speculations*, p. 165.

يقول بيركسون في «الزمن والارادة الحرة» اسم وردة وسرعان ما تعود ذكريات مشوشة عن الطفولة الى ذاكرتي .. رائجتها تختلف بالنسبة للآخرين ؛ وقد تقول انه نفس العطر ، لكنه مرتبط بافكار مختلفة - انني راغب جداً في ان تعبر عن ذاتك هكذا . لكن لانتسى انه قد محوت العناصر الشخصية عن الانطباعات التي يكونها الورد على

كل فرد منا ، لقد احتفظت فقط بالجانب الموضوعي ، ذلك الجزء من عطر الورد الذي يُعَدُّ ملكاً مشاعاً ، وعليه يعود الى الفضاء ، ص ١٦١ - ١٦٢ .

26. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', *Further Speculations*, P. 78.
27. T. E. Hulme, *Speculations*, p. 162.
28. E. Pound, *Guide to Kulchur*, Faber, London (1938) p. 126.
29. E. Pound, *The Spirit of Romance*, p. 14.
30. E. Pound, 'The Serious Artist', *Literary Essays*, (ed.) T.S. Eliot, Faber, London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 53-4.
31. See R. H. Pearce, *The Continuity of American Poetry*, • Princeton U.P. (1961) pp. 71ff.

اقتبست هذه الصياغة عن :

32. L.S. Dembo's *Conceptions of Reality in Modern American Poetry*, California U.P. Berkeley (1966) p.4.
- 33 'Vorticism', *Fortnightly Review*, 1 September 1914, p. 463.
34. T. S. Eliot, *Complete Poems and Plays 1909-1950*, Harcourt, Brace and World, p.22.

تميّز الاقتباسات في هذا المجلد من ارقام الصفحات الموجودة في المتن .

35. 'Tradition and the Individual Talent', *Selected Essays*, p.4.
36. See D. Van Ghent, *The English Novel*, Rinehart, New York (1953) pp. 263-76.
37. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Viking Press, New York (1966) p. 176.

تميّز الاقتباسات من هذه الطبعة من ارقام الصفحات في المتن .

38. H. Kenner, 'The Portrait in Perspective', in *James Joyce: Two Decades of Criticism*, (ed.) Sean Givens, Vanguard Press, New York (1984) p. 148.

يبين هذا المقال تعقيدات التأثيرات اللغوية . انظر كذلك .

'The artist and the Rose' by B. Seward, University of Toronto Quarterly, January, 1957.

استنكر وندام لويس في «الزمن والانسان الغربي» رواية عوليس لانه رأى انها تخون 39. تأثير المفكرين ذوي الاتجاه الزمني من امثال اينشتاين وبيركسون ؛ ويعتبر س . ك كومار ، في دراسته لتأثير بيركسون على الرواية ، رواية عوليس واعمال بيركسون اظهاراً للاهتمام الحديث بالواقع الفكري . انظر س . ك كومار ، بيركسون ورواية تيار الوعي ، بلاكي ، كلاسكو (١٩٦٢) ص ٦-٨ و يقتبس كومار ملاحظة بيركسون من ان الحياة الفكرية يمكن ان تتألف من جملة واحدة غير مقطعة ، وهذا وصف ربما كان جويس ليتخذه نموذجاً للمناجات الفردية (موتلي بلون) .

40. J. Joyce, *Ulysses* New York (1961) p. 42.

تميز الاقتباسات في هذه الطبعة بأرقام الصفحات في المتن .

41. S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, Chatto & Windus London; Barnes & Noble, New York (1961) p. 252. p. 73.

42. A Goldman, *The Joyce Paradox*, Northwestern U.P. Evanston (1966) p. 98.

43. J. Joyce, *Finnegans Wake*, Faber London; Viking Press, New York (1959) p. 23.

تميز الاقتباسات في هذه الطبعة بأرقام الصفحات في المتن .

44. D. Hayman, 'From *Finnegans Wake*; A Sentence in Progress', PMLA, 73 (1958) pp. 136-54; and C. Hart, 'The Elephant in the Belly: Exegesis of *Finnegans Wake*', A Wake Digest, Sudney (1968) p. 4.

45. E. Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 1, pp. 93, 108.

46. H. Bergson, *Time and Free Will*, pp. 133-4.

47. E. Cassirer, op. cit. vol. 1, p. 92.

48. E. Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, City Lights Books, San Francisco (n.d) pp. 22-3.

49. W. Nowotny, *The Language of Poets*, p. 83.

50. S. K. Langer, *Feeling and Form*, Routledge & Kegan paul, London: Scribner's, New York (1953) p. 59.

الفصل الرابع: الشكل واللغة

1. G. Steiner, 'The Language Animal', *Extraterritorial*, New York (1971) p. 90.

2. F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Grayson and Grayson, London (1934) pp. 56-7.

3. R. W. Chambers (ed.) *Form and Style in Poetry*, Macmillan, London (1928) pp. 97, 98.

4. E. Pound, *The Spirit of Romance* (1910) Peter Owen, London: reprinted New Directions, New York (1953) p. 88.

5. W. Lewis, *Time and Western Man*, Chatto & Windus, London (1927) Beacon Press, Boston (1957) p. 116.

6. W. C. Williams, *Spring and All; Imaginations*, New York: MacGibbon & Kee (1970) p. 133.

7. *Ibid.* p. 134.

8. T. S. Eliot, 'The Music of Poetry', *On Poetry and the Poets*, Faber, London (1957); Noonday Press, New York (1961) p. 31.

9. W. Lewis, *ocp. cit.* p. 121.

10. E. F. Cummings, *A Miscellany Revised*, (ed.) G. J. Firmage, October House, New York; London, Peter Owen (1965), p. 27; originally published in *The Dial* June, 1920.

يشير كمنكز بكلمتي «ثابت» و«مدرسة» الخ الى بلوند والحركة الدوامية حيث يتم مهاجمتهما في الفقرة السابقة .

11. T. S. Eliot, 'Reflections on Vers Libre', *New Statesman*, 8 (March 3, 1917), 518-519.

12. T. E. Hulme, 'A Lecture on Modern Poetry', *Further Speculations*, Minnesota U.P. Minneapolis (1955) Oxford U.P. London (1956) pp. 74-5.
 13. G. Lukacs, *The Meaning of Contemporary Realism*, Merlin Press, London (1963).
 14. E. Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, John Lane, The Bodley Head, London (1916) p. 148.
 15. *Wireless Imagination and Words at Liberty*, *The New Futurist Manifesto*' trans. Arundel del Re, *Poetry and Drama*, 1 (Sept. 1913) 319-326.
 16. F. Marinetti 'Manifesto Tecnico,' *I Manifesti del Futurismo*, 11, 101-2.
- سوف نصل في يوم ما الى فن جوهري اكثر عندما نمتلك الشجاعة لحذف جميع التعابير
الاولية لقياساتنا لنلا نعطي اكثر من التعاقب المستمر لتعابيرنا الثانوية .. إذ ليس من
الضروري ان نكون مفهومين .
17. G. Hough, *Reflections on Literary Revolution*, Washington, DC, (1960) pp. 25-6.
 18. See R. Shattuck, *The Banquet Years*, pp. 335-9. Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y., 1961.
 19. H. Kenner, *The Pound Era*, California U.P. Berkeley; Faber, London (1972) 54-75. Reprinted from 'The Muse in Tatters', *Arion* 7 (1968) pp. 212-35.
 20. V. Larbaud, 'The "Ulysses" of James Joyce', *Criterion*, 1 (Oct. 1922) 102.
 21. A. W. Litz, *The Art of James Joyce*, Oxford U.P. London (1961) pp. 4-33.
 22. F. M. Ford, 'The Poet's Eye', *The New Freewoman*, 6 (1 Sept. 1913) 109.
 23. E. Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 32.

24. G. Hough, *op. cit* p. 32.
25. R. M. Adams, *Surface and Symbol*, Oxford U.P. New York (1962) p. 85.
26. E. Pound, *Guide to Kulchur*, Faber, London (1938) p. 188.
27. F. Marinetti 'Manifesto Tecnico.' *I Manifesti del Futurismo*, 11, 89.
- ليس القياس إلا حباً عميقاً يربط الأشياء متباعدة مع بعضها رغم أنها متنافرة وعدائية
28. F. Marinetti, 'Wireless Imagination and Words at Liberty', *Poetry and Drama*, 1 (Sept. 1913) 322.
29. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style', *Further Speculations*, pp. 80-91
30. C. Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake*, Northwestern U.P. Evanston (1962) pp. 48-62.
31. Quoted by T. H. Kackson in *The Early Poetry of Ezra Pound*, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1968) p. 32.
32. A. L. Taylor *The White Knight* Oliver & Boyd, Edinburgh (1952) pp. 83-93.
33. C. Brooks, 'The Waste Land: The Critique of a Myth', *Modern Poetry and the Tradition* North Carolina U.P. Chapel Hill; Oxford, U.P. London (1939) pp. 136-72.
34. E. Pound 'Dr. Williams's Position', *Literary Essays* Faber, London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 349-5.
35. E. Pound, "The Alien Eye", *The New Age*, 12 (Jan. 1913).
36. E. Pound, *Gaudier-Brezeska: A Memoir*, pp. 9-13; First published in *Blast*, 1 (June 1914).
37. E. Pound, *Literary Essays*, pp. 214-26.
38. E. Pound, 'Vorticism', *Fortinghtly Review*, 96 n.s. (1 Sept. 1914), p. 469.
39. R. Kenner, *The Poetry of Ezra Pound* Faber, London (1951) pp. 233, 200.

40. حول تحليل شامل عن «النشيد الرابع» الذي نقتبس منه هذا المقطع ، انظر .
W. Baumann, *The Rose in the Stell Dust* Bern (1967) pp. 19-53.
41. T. E. Hulme, *Speculations*, (ed.) H. Read Routledge & Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) p. 180.
42. G. M. Hopkins, *Letters to Bridges*, Letter XL, May 13, 1878, p. 50.
43. G. M. Hopkins, 'Poetry and Verse', *Journals and Papers*, (eds) H. House and G. Story, Oxford U.P. London (1959) p. 289.
44. S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, chap. V, 'Homer the Nightmare of History', Chatto & Windus, London; Barnes & Noble, New York (1961).
45. F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p. 21.
46. G. M. Hopkins, 'Notes, February 9, 1968', *Journals and Papers*, p. 126.
47. A. W. Litz, *The Art of James Joyce*, pp. 13-17, 22-34.
48. مقتبسة من :
Introduction a la philosophie de l'Histoire de l'Humanite in The Books at the Wake by James S. Atherton, p. 35.
- التاريخ منعكس ومطوّر في اعماق نفوسنا بطريقة بحيث يجد المتحسس بحق لحركاته الباطنية تسلسل القرون جميعاً وكأنها محفوظة في افكاره .. وقد ادركت ، ولأول مرة ، العدد الذي يكاد يكون غير متناه من الكائنات مثلي من الذين سبقوني
49. J. Ortega y Gasset *The Dehumanization of Art*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y. (n.d.) pp. 8-11.
50. W. Worringer, 'Art Questions of the Day', *Criterion*, 6 (Aug. 1927) p. 112.
51. G. M. Hopkins, *op. cit.* p. 126.

52. F. Budgen, *op. cit.* pp. 171-2.
53. E. Swell, *The Structure of Poetry*, Routledge & K. Paul, London (1951) pp. 113-20.
54. C. Levi-Strauss, *The Savage Mind*, pp. 16-22.
55. T. E. Hulme, 'Notes on Language and Style'. *Further Speculations*, p. 84.
56. W. Heisenberg, 'Recent Changes in the Foundation of Exact Science', *Philosophic Problems of Nuclear Science*, New York (1952) pp. 15-16.
57. G. M. Hopkins, February 24, 1873. *Journals and Papers*, p. 230.
58. T. E. Hulme, *op. cit.* p. 95.
59. C. Hart, *Structures and Motif*, p. 35.
60. J. S. Atherton, 'Finnegans Wake: The Gist of the pantomime,' *Accent*, 15 (Winter 1955) 14.

الفصل الخامس: التجريد في اللغة

1. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, quoted in *The Forms of Things Unknown* by H. Read, Faber, London (1960) p. 163.
2. W. Lewis, 'A Review of Contemporary Art', *Blast*, 2 (1915) pp. 38-47.
3. T. E. Hulme, 'Modern Art and Its Philosophy', a paper read on 22 January 1914, *Speculations*, (ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 75-109.
4. W. Worringer, *Abstraction and Empathy*, trans. M. Bullock, Routledge & Kegan Paul, London: International Universities Press, New York (1953) p. 40.

5. M. Foucault, *The Order of Things*, Tavistock, London; Pantheon, New York (1970) p. 113.
6. Quoted in Pound's 'Vortex Guadier-Brzeska', Gaudier-Brzeska; A Memoir, John Lane, The Bodley Head, London (1916) p. 20.
7. Wyndham Lewis and Vorticism, programme for a Tate Gallery exhibition, October, 1956.
8. W. Lewis, 'The New Egos', *Blast*, 1 (1914) 141.
9. E. Pound op. cit. p. 130.
10. E. Pound, *Literary Essays*, (ed.) T.S. Eliot, Faber, London; London; New Directions, New York (1954) reprinted (1968) pp. 441, 444.
11. Quoted in R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, Wittenborn, New York (1915) xix.
12. G. Stein, 'Composition as Explanation', *Selected Writings*, (ed.) C. Van Vechten Random House, New York (1946) p. 458.
13. W. C. Williams, 'Marianne Moore', *Imaginations*, New Directions, New York; MacGibbon & Kee, London (1970) pp. 309, 313.
14. W. C. Williams, 'The Work of Gertrude Stein', *ibid*, pp. 349-50.
15. W. C. Williams, 'Marianne Moore', *ibid*, p. 312.
16. J. H. Miller, *Poets of Reality* Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1965) Oxford U.P. London (1966) pp. 311-28.
17. Quoted from Williams in 'Introduction' By R. Jarrell *Selected Poems* New Directions New York (1949) p. xvi.
18. W. C. Williams, 'Comment', *Selected Essays* Random House, New York (1954) p. 28.
19. C. Norman, *The Magic Maker* Bobbs-Merrill, Indianapolis (1972) p. 309.

R. P. Blackmur, 'Notes on E. E. Cummings' Language', *Form and Value in Modern Poetry* Doubleday Anchor Books. Garden City, N. Y. (1957) pp. 287-312.

Hound and Horwin in 1931,

ظهر هذا المقال أصلاً في

وغالباً ما قد أعيد طبعه

E. Pound, 'How to Read', *Literary Essays*, p. 25.

الفصل السادس الصورة المجازية ومنابع أخرى

1. H. Bergson, *Matter and Memory*, trans. N M. Paul and W. S. Palmer (1911) Doubleday Anchor Books. Garden City, N. Y. (1959) p. 20.

2. Aristotle, *The 'Art' of Rhetoric*, trans. J. H. Freese, Loeb Classical Library, 111, 11, p. 359.

3. V. Shklovsky, 'Art as Technique', *Russian Formalist Criticism; Four Essays*, trans. With intro. L.T. Lemon and M. J. Reis, Nebraska U.P. Lincoln (1965) pp. 3-24.

4. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Milano (1914) pp. 37-8

5. Reprinted in R. Motherwell's *The Dada Painters and Poets*, Wittenborn, New York (1951) p. 226.

6. "le stupefiant image"

ان عبارة

Le Paysan de Paris, Paris (1926) p. 81.

تظهر في

7. T. E. Hulme, *Speculations*, (ed.) H. Read, Kegan Paul, London (1924) reprinted Harcourt, Brace, New York (n.d.) pp. 153, 164, 134.

انظر :

8.

Thomas Ernest Hulme, A.R. Jones, Gollancz, London; Beacon Press, Boston (1960).

9. T. S. Eliot, 'Conclusion', *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber, London (1933) reprinted (1964) pp. 144-5.
10. W. Lewis, reprinted in *A Soldier of Humor and Selected Writings*, (ed.) R. Rosenthal, Signet Classics, New York (1966) pp. 74-105.
11. E. Pound, 'Vorticism', *Fortnightly Review*, 96 n.s. (1 September 1914) p. 463.
12. E. Pound, *Literary Essays*, p. 4; 'Vorticism', *Fortnightly Review*, pp. 463, 466.
13. E. Pound, 'Early Translators of Homer', *Literary Essays*, p. 267.
14. E. Pound, 'Cavalcanti', *Ibid*, p. 154.
15. E. Pound, 'vorticism', *Fortnightly Review*, p. 464.
16. L.S. Dembo, *Conceptions of Reality in American Poetry*, California U.P. Berkeley (1966) pp. 11-13, 46-47.
17. E. Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, City Lights Books, San Francisco (n.d.) p. 25.
18. E. Pound, 'Vorticism', *Fortnightly Review*, p. 469.
19. لقد بحث عدد من النقاد الطريقة التي تتم بها هذه الدورة في «الانشيد الفردية» لـ عزرا باوند . انظر على سبيل المثال ،
G. Dekker, *Sailing after Knowledge: The Cantos of Ezra Pound*, Routledge & Kegan Paul, London (1963) pp. 15 ff.
and W. Baumann, *The Rose in the Steel Dust*, Bern (1967) pp. 19-53 for Canto IV.
20. E. Fenollosa, pp. cit. p.22
21. W. C. Williams, *Prologue to Kora in Hell; Imaginations*, New Directions, New York; MacGibbon & Kee (1970) p. 18.
22. W. C. Williams, 'The Descent of Winter', *Ibid*. p. 247.
23. See L. S. Dembo, *op. cit.* p. 6.
24. W. C. Williams, *Kora in Hell; op. cit.* pp. 81, 35.

25. W. C. Williams, 'Comment'. *Selected Essays*. Random House, New York (1954) p. 28.
26. W. C. Williams, 'A Novelette'. *Imaginations*, op. cit. p. 281.
27. H. Bergson, *Matter and Memory*. p. 112.
28. V. Mercier, *The Irish Comic Tradition* Clarendon. Oxford (1962) p. 221.

انظر هذا الفصل برمته ،

James Joyce and the Irish Tradition of Parody. pp. 210-36.

للتعليق حول فنجنزويك كذلك

29. H. Meyer, *The Poetics of Quotation in the Modern Novel*, trans. T. and Y. Ziolkowski, Princeton U.P. (1968) pp. 3-8, 59-68, 83-5.

30. لقد تم بحث هذا الجانب من عمل هاوند بصورة مستفيضة في .
R. P. Blackmur, Masks of Ezra Pound's in Form and Value in Modern Poetry, Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y. (1957) pp. 79-112.

جبل بلاكفور من أن هاوند ينجح فقط عندما يقتبس، يقصد، بطبيعة الى الانتقاص منه لكنه لا يؤكد فكرة أن الاستعارة سمة حاسمة في أسلوبه .

من بين التفسير والاعمال المختصة العديدة حول «الاناشيد» التي قد ظهرت ، فإن التي وجدت أكثرها فائدة هي :

31. *J. H. Edwards and W. W. Vasse, Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound; H. Kenner. The Poetry of Ezra Pound and the Pound Era; D. Davie, Ezra Pound; The Poet as Sculptor; C. Emery, Ideas into Action; G. Dekker, Sailing After Knowledge; D. D. Pearlman, The Barb of Time; W. Baumann, The Rose in Steel Dust.*

32. E. Pound, *Letters*, (ed.). D. D. Paige, Harcourt, Brace and World, New York (1950) Faber, London (1951) pp. 274-5.
33. D. D. Pearlman, *The Barb of Time*, Oxford U. P. New York (1969) P. 37.

34. E. Pound. reprinted as 'Translators of Greek: Early Translators of Homer. 11' in *Literary Essays*, pp. 259-67

35. W. Baumann. *The Rose in the Steel Dust*, pp. 39-40

36. S. Mallarme. 'Quant au livre'. *Oeuvres Completes*, pp. 369-87.

37. F. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum* Milano (1914) p. 60.

شارع يغطس ، ويغطس .. يعلو ويهبط سلالم تيار يغطس من جديد

38. *Ibid.* 'SUN+BALLOON BRAKES

قدي أنرا القنابل محروقة السنة لهب رهيبه اعمدة دخان ملتوية في لوالب من الوميض .
من اجل دراسة هذه النشاطات في الفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية .

39. "

انظر :

'The Changing Guard' *Times Literary Supplement*, 6 August and 8 September 1964.

تعطي مارجوري ج بيرلوف M. G. Perloff اهمية مختلفة لهذه الاداة والممارسة الترجمة والنقل الصوتي للحروف خلال الاناشيد . وهي تفسرها كواحدة من الطرق التي يستخدمها هاوند لفهم الاشياء من منظورات لغوية مختلفة .. وكأنه ينوي تثليم تاريخيتها . انظر :

40. M. G. Perloff 'Pound and Rimbaud: The Retreat from Symbolism', *Iowa review* (Winter 1975) vol. 6, 1, pp. 91-113.

الفصل السابع: لغة فنجنزويك

1. H. E. Rollins (ed.). To Tom Keats, July 17th, 1818, *Letters of John Keats*, Harvard U.P. Cambridge, Mass. (1958) vol. 1, pp. 333-4.

2. C. Hart. *Structures and Motif in Finnegans Wake*, Northwestern U.P. Evanston (1962) p. 31.

3. A. W. Litz. *The Art of James Joyce*, Oxford U.P. London (1961) pp. 71-2.

485) Society, (Fall 1939) vol.3, p. 485) وينبغي أن يضاف إلى هذه استخدام الكلمات الأجنبية ، لاسيما في التورية ("Stammpunet") ص ٢٠٩ ، أراحه أو نقل الحروف (hibat) ص 171noestine) التقسيم الداخلي المتكرر لكلمة (309, 599, oura vatars | birth of an otion

وصياغة الكلمات الجديدة من جذور مألوفة عادة (Confusionary) ص ٢٢٢ والتأثيرات المتنوعة على نحو مدهش التي ادخلتها بدع التتمة لـ (ايرويكر) (fib fib) ص ٣٦ كما أن .

(1973) Anthony Burgess (Joyspsprick) Andre Denten, London. يلقي الضوء على الجوانب المختلفة للغة جويس ، ويؤكد الفصل الخاص عن (ويك) (10 Oneiroparonomastics) على التورية والعلاقة بين (ويك) و(الويس كارول) .

7. G. M. Hopkins, *Journals and Papers*, (ed.) H. House and G. Storey, Oxford U.P. London (1959) p. 11.

8. 'S. Gilbert, 'Prolegomena to Work in Progress', *Our Exagmination*, p. 60

9 To Miss Weaver, November 15, 1926. *Letters of James Joyce*, ed. S. Vlbirt Viking Press, New York (1957) Faber, London (1966) p. 247.

10. C. Hart, *op. cit.*, pp. 154-60

11 To Miss Weaver, November 16, 1924. *Letters*, S. Gilbert (ed.) *op. cit.*, p. 222.

12 Mason and R. Ellmann. (eds.) *The Critic* : James Joyce, Viking Press, New York (1966)

١٩٦٦ - "ش" "الرجل" - ٢٠

13. E. Pound, *Letters, To James Joyce, November 15, 1926*, p. 202.
14. W. C. Williams, 'A point for American Criticism', *Our Exagmination*, pp. 184-5.
15. M. Brio, 'The Idea of Time in the Worl of James Joyce', *Ibid.* p. 29.
16. R. Sage, 'Before Ulysses- and After', *ibid.* pp. 155-6.
17. R. Deming (ed.), *Joyce: The Critical Heritage*, Routledge & Paul, London. First published in *Bravo* (1970), Vol. 11, p. 525. Paris (Sept. 1930) and then in *Sovenirs de James Joyce*.

اكملت اخيراً الترجمة الفرنسية لاجزاء من (أنا ليفيا بلورابيللا) من قبل لجنة تتألف من صاموئيل بيكت S. Beckett ، الفرد بيرون A. Peron ، بول ليون ، ويوجين يولاس ، وايفان كول إضافة الى سوبو وجويس ذاته . ونشرت في Nouvelle Revue Française ثم ، الى جانب ترجمات القسم الاول من قبل اسديره دي بوشيه في فنجنزويك .

Fragments adaptes par Andre du Bouchet, suivis de Anna Livia Plurabelle, Paris (1962).

- W. V. Costanzo, 'The French Version of *Finnegans Wake*', *James Joyce quarterly*, 9 (Winter 1971) pp. 225-36.
18. See G. Wagner, 'Wyndham Lewis and James Joyce: A study in Controversy', *South Atlantic Quarterly*, 'The Language of *Finnegans Wake*', *Sewanee Review*, 72 (Jan. 1964) p. 88.
19. W. I. Thompson, *The Language of Finnegans Wake*, *Sewanee Review* 72 (Jan. 1964) p. 88
20. C. Hart, *op. cit.* pp. 69-77.
21. R. Waldrop, *Aganst Language?*, The Hague (1971) pp. 109-11
22. شمة بهجة في الحزن وحزن في البهجة ' هذه العبارة التذكارية لمسرحية برونو كانديليو Candelaio II مقتبسة في صفحة ١٩ من J. McIntyre, Giordano Bruno, McMillan, London (1930)

- J. McIntyre, *Giordano Bruno*, McMillan, London (1930).
23. T. F. Staley (ed.) 'Finnegans Wake in Perspective', *James Joyce Today*, Indiana U.P. Bloomington (1966) pp 135-65; and C. Hart and F. Senn (ed.), 'The Elephant in the Belly: Exegesis of Finnegans Wake', *A Wake Digest* Sydney (1968).
24. B. Benstock, *Joyce-Again's Wake* U. of Washington P. Seattle (1965) pp. 213-14.
25. P. Colum, 'Working with Joyce', *Critical Heritage*, 11, 487. Reprinted from the *Irish Times*. 5 October 1956.
26. J. Joyce, To Jacques Mercanton, January 9, 1940, *Letters*, (ed.) R. Ellmann, London (1966) vo. 111, p. 463.
27. C. Hart, *ibid.* p. 34.
28. F. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Milano, p. 14.
29. F. Marinetti 'New Futurist Manifesto', *Poetry and Drama*, 1 (Sept. 1913) p. 322.
30. F. Marinetti, *op. cit.* pp. 17-18.
31. W. I. Thompson, 'The Language of Finnegans Wake', *Sewanee Review*, 72 Jan. 1964) p. 83.
32. Quoted by J. L. McIntyre, *Giordano Bruno*, pp. 178, 174.
33. Quoted from *De la Causa, principio et uno* in *Bruno: His life and Thought* by D. W. Singer, Henry Schuman, New York (1950) p. 84.
34. Quoted from *De L'infinito universo et mundi* by McIntyre, p. 221
35. Quoted from *De l'infinito universo et mundi* by Singer, p. 72.
36. Qoted from *De l'infinito universo et mundi* by Singer, p. 72.
37. S. B. Purdy, 'Mind Your Genederous: Towar a Wake Grammar', *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*, (ed.) F. Senn, Indiana U.P. Bloomington (1972) pp. 59-60.

38. J. Derrida, 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences', *The Structuralist Controversy*, (eds) R. Macksey and E. Donato Johns Hopkins U.P. Baltimore, (1970, reprinted 1972), pp. 247-65).
39. M. Morris, *The Decentered Universe of Finnegans Wake* Johns Hopkins U.P. Baltimore (1974, reprinted 1976). See especially the chapter on 'Technique Derrida's views are applied to Williams poetry in J. N. Riddell, *The inverted Bell* Lousiana State U. P. Baton Rouge (1974) pp. 163-6.
40. C. Hart, *op.cit* pp. 182-200
41. *Ibid.* pp. 42-3
42. N. Frye *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York (1966) p. 61.

تتضمن الكتب الأخرى التي وجدت مفيدة في معالجة فنجنزويك :

C. 'Hart, op. cit., J. S. Atherton, *The Books at the Wake*; W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to Flinnegans Wake*; and B. Benstock, *Joyce-Again's Wake*.

لقد نشر :

4. *Our Exagimination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* New York (1962)

أولاً من قبل شكسبير أند كومبني في باريس في ١٩٢٩ ، وثمة وصف لظهور Work in Progress في مجلة ترانزشن وعلاقات جويس بمحررية لـ D. McMillan, transition 1927- 38, Calder Boyers, London (1975) -chapter13, PP. 179- 203.

وبين ماکملان في الفصل التالي ان جويس استخدم حلقات (ويك) ليشترك في مجادلات ذلك الوقت ملمحاً فيها الى كيرتروود شتاين ، وندام لويس ، المساهمين في Our Examination ، السوريين ، الدادائيين وشخصيات أخرى .

5. *Ibid. p. 16.*

في الوقت الذي ليست فيه التشويوهات اللفظية التي يستخدمها جويس عامة في 6. (ويك) عديدة ، فإنها غير منظمة ، وربما لا يمكن تصنيفها . لقد نذبت مقدمة س. ك. اوگدن C. K Ogden الحكايات التي رويت عن (شيم وشون) ، (والتي نشرت تحت اسم مجهول في (سايك) Psyche ، تموز ١٩٢٩) حقيقة ان اللغة تتخلف عن فنون الموسيقى والرسم في الاستجابة للحدائق ، لكن اوگدن اعترف بان عمل جويس ، الذي كان يظهر حينذاك بصورة متسلسلة في (ترانزشن) ، كان ممتعاً ، وادرج عشرة طرق رئيسية يمكن بها تعقيد النسيج الرمزي ودمجه في اللغة . وتوجد اغلبها في فنجنزويك وتعود الى ذخيرة تأثيرات جويس المألوفة . وتتضمن القائمة : تهذيب الجذر - ايماءة اللسان ، التوسيط ، التشويه القياسي ، المحاكاة الصوتية ، تصوير الاصوات والحركات الصوتية ، التورية ، الانتقاء واللهجة ، القلب العرضي ، التلخيص ، الدمج والاصداء . كما تدرج ماركريت شلوش كذلك صيغ تشويه الكلمات في فنجنزويك : التضعيف ، الجانسة الاستهلاكية ، تجانس الحركات ، انواع اولية من (الابوفونيا) ، المائلة ، المخالفة ، التهجات المختلفة للتكييف الصوتي للصيغ النحوية (ساندهي) وما الى ذلك . (The Language of James Joyce, Science

دار المأمون للترجمة والنشر

تأسست في منتصف عام ١٩٨٠ لتتولى مسؤولية الترجمة ونشر المطبوعات الدورية الناطقة باللغات الاجنبية والمطبوعات المترجمة من والى اللغة العربية وبما يؤمن الاسهام الفعال في عملية التواصل والتفاعل الحضاريين بين العراق والعالم

تصدر دار المأمون الصحف التالية -

- ١ - جريدة بغداد اوبزرفر - يومية سياسية ناطقة باللغة الانكليزية.
- ٢ - مجلة بغداد - شهرية سياسية عامة ناطقة باللغة الفرنسية.
- ٣ - مجلة كلكامس - مجلة الثقافية العراقية الحديثة - فصلية ثقافية ناطقة باللغة الانكليزية

وتترجم الدار كتباً من اللغات الاحنبية الى اللغة العربية واخرى من اللغة العربية الى اللغات الاجنبية وتصدرها.
كما تقدم خدمات الترجمة الفورية والتحريرية للمؤتمرات والندوات الدولية داخل العراق وخارجه

**صدر عن دار المأمون الكتب الآتية المترجمة الى العربية -
حسب تأريخ نشرها**

الصفحة	تأليف	ترجمة	العنوان
١٩٨١	جان هيرمرث	سمير عبدالرحيم الجليلي	١ - دليل مترجم المؤتمرات
١٩٨٥	جورج ماكث	ياسين طه حافظ	٢ - رباعية الحرب (قصص الادب الانكليزي)
١٩٨٦	كولن ولسن	محمد درويش	٣ - فن الرواية (دراسة نقدية)
١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا	٤ - العاصفة (مسرحية من الادب الانكليزي)
١٩٨٦	جافريل تروبيولسكي	عبد الواحد محمد	٥ - كلب الصيد الابيض ذو الاذن السوداء (رواية من الادب الروسي)
١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا	٦ - مكبث (مسرحية من الادب الانكليزي)
١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا	٧ - الملك لير (مسرحية من الادب الانكليزي)
١٩٨٦	دولف رايسر	د. سلمان الواسطي	٨ - بين الفن والعلم (دراسة نقدية)
١٩٨٦	يوسوناري كاواباتا	لطيفة الدليمي	٩ - بلاد الثلوج (رواية من الادب الياباني)
١٩٨٦	ايتالو كالفيينو	ياسين طه حافظ	١٠ - مدن لا مرنية (رواية من الادب الايطالي)

- ١١ - السيدة دالواي (رواية من الادب ١٩٨٦ فرجينيا يواف عطا عبد الوهاب
الانكليزي)
- ١٢ - حجن (رواية من الادب الفرنسي) ١٩٨٦ الان روب غرييه د. سعيد علوش
وخبيجة بناني
- ١٣ - عطيل (مسرحية من الادب ١٩٨٦ وليم شكسبير جبرا ابراهيم جبرا
الانكليزي)
- ١٤ - هاملت (مسرحية من الادب ١٩٨٦ وليم شكسبير جبرا ابراهيم جبرا
الانكليزي)
- ١٥ - شكسبير والامن المستشهد ١٩٨٧ جانيت ديون جبرا ابراهيم جبرا
(دراسة نقدية)
- ١٦ - الحداثة (الجزء الاول) (دراسة ١٩٨٧ مالكم براندري مؤيد حسن فوزي
نقدية) وجيمس ماكغولن
- ١٧ - صناعة المسرحية (دراسة نقدية) ١٩٨٧ ستيوارت عبد الله الداغ
غريفتش
- ١٨ - القطار السريع (رواية من الادب ١٩٨٧ ارمكارد كوين اقبال ايوب
الالماني)
- ١٩ - الازهار البرية (مجموعة قصص ١٩٨٧ ارسكين كلنويل علي الحلي
قصيرة من الادب الامريكي)
- ٢٠ - حبة قمح (رواية من الادب الافريقي) ١٩٨٧ نغوفي واشيونغو سلمان حسن ابراهيم
- ٢١ - قبو البصل (قصص قصيرة من ١٩٨٧ د. سامي حسين
الادب الالماني)
- ٢٢ - معجم التعابير الاجنبية في اللغة ١٩٨٧ ب. افثيان سمير عبد الرحيم
الانكليزية
- ٢٣ - مصطلحات المؤتمرات ١٩٨٧ جان ميربرت سمير عبد الرحيم
الجلبي
- ٢٤ - النعذب (رواية من الادب الانكليزي) ١٩٨٧ د. هـ. لورنس نمر عباس مظفر

٢٥ - مذكرات مالوان عالم الآثار وزوج	١٩٨٧	ماكس مالوان	سمير عبد الرحيم الجلي
اجاثا كريستي			
٢٦ - الرجل العاشر (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	غزيم غرين	هادي عبد الله الطائفي
٢٧ - الفلق (رواية من الادب الاسباني)	١٩٨٧	ارنستو سابانو	مروان ابراهيم صديق
٢٨ - حوار الرؤية (دراسة فنية)	١٩٨٧	ناتان نوبلر	فخري خليل
٢٩ - ملحمة رامايانا (من الادب الهندي)	١٩٨٧	رك - نارايان	د. جوزيف نادر بولس
٣٠ - جويس (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جون كروس	عبد الوهاب الوكيل
٣١ - الورقة الخضراء (مختارات شعرية من الادب السوفييتي المعاصر)	١٩٨٧	ايغور بيرماكوف	د. عباس خلف
٣٢ - الخطوات الضائعة (رواية من ادب امريكا اللاتينية)	١٩٨٧	اليخو كاربنثير	سالم شمعون
٣٣ - الانطباعية (دراسة فنية)	١٩٨٨	جان ليماي	فخري خليل
٣٤ - ايلول بلا مطر (قصص قصيرة من الادبين الانكليزي والاميركي)	١٩٨٨		جبرا ابراهيم جبرا
٣٥ - الازرق ... الازرق	١٩٨٨	اناريجرز	د. سامي حسين الاحمدي
٣٦ - بحر ساركاسو الواسع	١٩٨٨	جين ريز	فلاح رحيم
٣٧ - المعنى الادبي	١٩٨٨	وليم راي	د. يونيل يوسف عزيز
٣٨ - ١٨٠٧١ - البصرية	١٩٨٨	نيكولاس ويد	مي مظفر
٣٩ - ا. و. المر	١٩٨٨	موريس بونس	رعد اسكندر
٤٠ - طريق فلاندر	١٩٨٨	كلود سيمون	باسيل قوزي
٤١ - فن الشرق الأدنى القديم	١٩٨٨	سيتن لويد	محمد درويش
٤٢ - موسوعة المصطلح النقدي	١٩٨٨	د. سي. ميويك	د. عبد الواحد لؤلؤة
٤٣ - جاك بريفيير	١٩٨٨	(قصائد مختارة)	سامي مهدي
٤٤ - مئة عام من الرسم الحديث	١٩٨٨	جي. إي مولر فرانك ايلفر	فخري خليل

عبد الواحد محمد	ناتسومي سوسكي	١٩٨٨
جبرا ابراهيم جبرا	وايم شكسبير	١٩٨٨
سمير عبد الرحيم الجلبي	برلين بونا	١٩٨٨
د. حسن البياتي	إيلقان اوكانوف	١٩٨٨
محمد درويش	كولن ولغن	١٩٨٨
ناصره السعدون	جيمس بالدوين	١٩٨٩
د. محمد جابر	هريت بنسن	١٩٨٩

- ٤٥ - كوكورو
 ٤٦ - الليلة الثانية
 عشرة
 ٤٧ - الحرب والمجتمع في
 اوروبا (١٨٧٠ - ١٩٧٠)
 ٤٨ - زيد الحديد
 ٤٩ - طفيليات العقل
 ٥٠ - احزان سوني
 ٥١ - العقل والجسم

اللغة في الأدب الحديث «الحداثة والتجريب»

اول كتاب في سلسلة مهمة جديدة من الكتب الفكرية الواسعة النطاق والتي تسعى الى اكتشاف المواضيع الرئيسية للأدب الحديث بما في ذلك مضامينه الثقافية والاجتماعية في القرن العشرين.

والكتاب دراسة واسعة للتجريب اللغوي في اعمال الكتاب المحدثين من الإنكليز والأمريكين. وهو مختلف عن غيره من الكتب في ان كل عنوان من عناوينه يهدف الى إلقاء الضوء على موضوعات كتابات القرن العشرين وتقاليد ما بدلا من ان يكون إضافة الى جملة الدراسات التي يعكف على كتابتها كاتب بمفرده.

ويستكشف جاكوب كورك أهداف اغلب هؤلاء الكتاب مسلطا الاضواء بالدرجة الاولى على نخبة من الشخصيات الادبية التي تمثل هؤلاء. واضعا اياهم في المنظور الاوسع للفنانين التخطيطيين والكتاب الاوروبيين.

دار المأمون للترجمة والنشر

السعر: ديناران